



Doctorado en Crítica de la Cultura y la Creación Artística

**Teatralidad del simulacro: estudio de caso sobre procesos
de creación y visibilidad liminal/posdramática**

Blanca Lilia Hernández Reyes



**Teatralidad del simulacro:
estudio de caso sobre procesos de creación
y visibilidad liminal/posdramática**



Blanca Lilia Hernández Reyes

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN CRÍTICA DE LA CULTURA Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA
**TEATRALIDAD DEL *SIMULACRO*: ESTUDIO DE CASO SOBRE PROCESOS DE
CREACIÓN Y VISIBILIDAD LIMINAL/POSDRAMÁTICA**
TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN CRÍTICA DE LA CULTURA Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

PRESENTA:
BLANCA LILIA HERNÁNDEZ REYES

LÍNEA DE GENERACIÓN Y APLICACIÓN DEL CONOCIMIENTO:
ARTE Y CULTURA

DIRECTORA DE TESIS:
Dra. en E. L. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Facultad de Humanidades, UAEMéx

COMITÉ DE TUTORES:
Dr. en A. Janitzio Alatraste Tobilla
Facultad de Artes, UAEMéx
Dr. en Filol. Hugo Octavio Salcedo Larios
Departamento de Letras, Universidad Iberoamericana

ASESORES:
Dra. en Hum. María Luisa Bacarlett Pérez
Facultad de Humanidades, UAEMéx
Dra. en A. Angélica Marengla León Álvarez
Facultad de Artes, UAEMéx



Índice

Introducción	7
Capítulo 1. Elementos referenciales de la teatralidad	19
1.1 Teatralidad, cualidad en la representación de actos festivos	21
1.1.1 Consideraciones analíticas en torno a la teatralidad	23
1.1.2 Simulacro un convivio entre la teatralidad y el acontecimiento	32
1.1.3 Simulacro y deseo	40
1.1.4 Cuerpo y transfiguración en el simulacro	43
1.1.5 Liminalidad: cualidad de hibridación en el simulacro	53
1.2 Desplazamiento del teatro dramático al teatro posdramático	59
1.2.1 Contenido e identidad del teatro dramático y teatro posdramático-performativo	60
1.2.2 Tiempo-espacio dramático y tiempo-espacio posdramático	70
1.2.3 Medios/tecnología en el teatro posdramático	74
Capítulo 2. Simulacro en Ixtapan de la Sal y Tonático	81
2.1 Ixtapan de la Sal y Tonático: pueblos mágicos, territorios festivos	83
2.1.1 Universo sociocultural de Ixtapan de la Sal y Tonático	84
2.1.2 Componentes del simulacro en Ixtapan de la Sal y Tonático	88
Capítulo 3. Acontecimiento. Fisura para nuevos significantes	117
3.1 El simulacro como acontecimiento	119
3.1.1 Acontecimiento social y acontecimiento teatral	120
3.1.2 Implicaciones socioculturales del simulacro	125

3.1.3 El simulacro: acto cívico, fiesta y convivio	129
3.2 Presentación y auto representación: el escenario festivo para concebir la comunidad	140
3.2.1 Juego y máscara: medios de transfiguración en las tropas del simulacro	142
3.2.2 Tratamiento del tiempo y espacio	154
3.2.3 Constitución de personajes en el simulacro	160
Capítulo 4. Convivio: una manera de performar la identidad y los imaginarios	167
4.1 Teatralidad y performatividad; espacios para la presentación del sujeto	169
4.1.1 El <i>habitus</i> detrás del fenómeno del simulacro	170
4.1.2 Imaginarios. Reconfiguración performativa en comunidad	174
4.2 Visibilidad liminal/posdramática del simulacro	177
4.2.1 Simulacro: teatralidad de la identidad	179
4.2.2 Dimensión posdramática-performativa como forma de producción de conocimiento	192
Conclusiones	197
Bibliografía	203
Anexos	211



Introducción

Todo ser humano es teatro, aunque no todos hacen teatro. El ser humano puede verse en el acto de ver, de obrar, de sentir, de pensar. Puede sentirse sintiendo, verse viendo y puede pensarse pensando. ¡Ser humano, es ser teatro!
(Augusto Boal)

En México los actos festivos tienen singularidades tanto en sus formas de producción como en la transmisión y difusión, estos elementos más los componentes de tipo sensorial (color, aroma, formas, música, imágenes), originan experiencias de regocijo, diversión y comunicación, que, por igual, suministran un toque de inefabilidad. Ya sea en la dimensión religiosa o cívica la fiesta es un elemento determinante en la vida del hombre porque supone la instalación de un tiempo específico que rompe la inercia de lo cotidiano. Dentro de este cruce festivo, consideramos que el de tipo cívico se conduce por un orden instituido a fin de transmitir conceptos, pensamientos tocantes al fervor patrio y lealtad a la nación, no obstante, este valor puede rebasar lo establecido para tomar un rumbo autónomo, de protesta o de cambio, como sucede en la alusiva a la Independencia

de México a través del *simulacro*¹, una de teatralidad altamente representativa por su antigüedad y preservación del fenómeno, que se lleva a cabo durante septiembre en varios municipios de la zona sur del Estado de México.

En la mirada de los pobladores de esas comunidades, la celebración de la Independencia de México se concibe indefectiblemente a través del simulacro. El 15 y 16 de septiembre en Ixtapan de la Sal, 26 y 27 en Tonalico, son días en los que se llevan a cabo actividades relacionadas con el juego, la representación, la libertad, el júbilo en contraposición a los actos socialmente aceptados, su finalidad radica en situar momentos de diálogo en el plano espiritual, patrio y terrenal sin perder de vista la transformación y cohesión comunitarios que representan los actos festivos. Si bien el concepto fiesta incorpora las ideas arriba señaladas, consideramos diferenciarlo a través de la expresión *acto festivo* con el propósito de estudiar no solo las características de una celebración, sino además investigar sobre el ámbito, intención y origen que los definen.

En septiembre de 2001 durante una visita de fin de semana en Ixtapan de la Sal tuve la experiencia de conocer el simulacro, como “turista”; me pareció extraordinaria la idea de que una multitud participara de algo que en ese momento percibí como teatro, o una dramatización en medio de la fiesta patria. A decir verdad, me atrapó más la euforia de la fiesta que el hecho representacional. Transcurrieron dos años para volver a Ixtapan y realizar un registro fotográfico del desfile en donde reconocí al profesor Jesús Pérez Guadarrama, exalumno de la Escuela Normal de Educación Física en Toluca donde trabajé entre 1995 y 1996. El “profe Chuchín”, como lo conocen en la comunidad, caracterizaba a Miguel Hidalgo y Costilla. Tuve la oportunidad de platicar con él durante un receso del simulacro, por esa conversación inferí, que Jesús más allá de tener intereses histriónicos sobre

¹ Simulacro es la denominación que dan los participantes a un juego dramatizado sobre historia de la Independencia de México en municipios del sur del Estado mexicano como Coatepec Harinas, Tejupilco, Sultepec, así como en municipios colindantes del estado de Guerrero. Conservaremos el nombre que los pobladores han dado a este fenómeno cultural, en la idea de preservar el significado que para ellos representa el nominativo.

el héroe de la Independencia, sentía compromiso, orgullo y gusto al participar debido a su raíz ixtapense, crecer en ese ambiente festivo lo disponía a ser cocreador del simulacro.

En ese momento surgió la idea de indagar lo relacionado a la práctica de los intérpretes, la manera en que aprendían su papel, qué estrategias o métodos de actuación empleaban, en fin, todo concerniente al mundo teatral con el que yo estaba relacionada: el teatro dramático. Este escenario también detonó cuestionamientos sobre lo observado, ¿se trataba o no de teatro?, ¿qué bondades o libertades provee el teatro para reinterpretar la historia desde el presente?, ¿qué simboliza para los pobladores? La enseñanza que me ha dejado la investigación consiste en reconocer los detonantes de esa teatralidad afincados en el juego y el profundo sentido de identidad/comunidad, por ello, las imprecisiones o licencias interpretativas de los participantes aportan mayor autenticidad del acto.

Cuando realizaba los trámites de ingreso al Doctorado en Crítica de la Cultura y la Creación Artística en 2017, personalmente vivía una crisis como intérprete escénico, después de veinticinco años como actriz había perdido el gusto, la espontaneidad, o eso que en el lenguaje teatral llamamos mística; una compleja combinación de elementos lúdicos y rituales al servicio de la teatralidad. El tema del simulacro me hacía recordar la entrega auténtica de los participantes que, sin formación teatral, eran verosímiles, genuinos, capaces de conquistar al espectador más apático, por lo que decidí abordar el hecho como tema de investigación en dos localidades del sur del Estado de México, Ixtapan de la Sal y Tonalico para observar las celebraciones en 2017, 2018 y 2019, sumando información que había recabado años atrás.

Si bien el simulacro de estas localidades ha propiciado algunos estudios, éstos se concentran en el análisis de las implicaciones históricas, etnográficas y educativas. Hasta el momento no se tiene un estudio sobre la dimensión teatral/cultural de esta celebración. Este panorama me alentó a formular un estudio en el que, por una parte, se pudiera documentar el contenido teatral/espectacular del hecho, y por otra, encontrar en nuestras propias prácticas socioculturales indicios o modos de creación que bien pueden equipararse con tendencias escénicas actuales como el teatro posdramáti-

co-performativo y los fenómenos de liminalidad.

Estos antecedentes contribuyeron a la formulación de la hipótesis sobre el estudio del simulacro como una teatralidad en la que los procesos de creación podrían tener visibilidad posdramático/performativa. Un proyecto desafiante para identificar elementos de teatralidad en una festividad cívica donde habita la efimeridad de lo representado, el constante cruce de miradas entre espectador-intérprete, hasta generar la reflexión sobre un hecho que se construye invariablemente sobre la noción de *presentación* en lugar de *representación*, como rasgo del enfoque performativo teatro.

El objetivo general se concentra en el desarrollo de una investigación sobre la teatralidad del *simulacro* en los municipios de Ixtapan de la Sal y Tonalico, a fin de reconocer los procesos de creación, así como su visibilidad posdramática- performativa. En este sentido, los objetivos específicos pretenden, por una parte, generar un estudio para exponer los componentes de la teatralidad en semejanza con las prácticas socioculturales, descifrar los componentes del simulacro y la convivialidad, así como estructurar una propuesta para el análisis de la teatralidad en las fiestas cívicas.

La presente investigación se instala en un paradigma de tipo cualitativo, ya que se busca la interpretación de un acontecimiento cultural para identificar la presencia de teatralidad, liminalidad y componentes relacionados al teatro posdramático-performativo. A través de estos elementos, se estudiarán los aspectos de su origen, así como los que subyacen y agregan complejidad. Se ha optado por el modelo de investigación cualitativa², dado que el fenómeno de estudio se encuentra vivo y es

2 Para Hernández Sampieri (2010), la investigación con enfoque cualitativo utiliza la recolección de datos sin medición numérica para afinar más bien los medios de interpretación de la información recabada. El tipo de investigación también se le llama naturalista, fenomenología, interpretativa o etnográfica, incluye varias técnicas no cuantitativas, los marcos interpretativos se basa en el interaccionismo, el constructivismo, la etnometodología, la psicología y la teoría crítica. Podemos reconocer su aplicación en tres momentos: 1. idea; 2. planteamiento del problema; 3. inmersión inicial en el campo; 4. recolección de datos; 5. análisis de los datos; 6. interpretación de resultados; 7. elaboración del reporte de resultados

susceptible de verificación en condiciones reales mediante la contrastación de datos situados en el contexto donde se inserta el fenómeno, con ello se busca destacar la trascendencia cultural, social y artística del simulacro.

De esta manera, se propone que para presentar los hechos y formular la interpretación, se buscará el apoyo de disciplinas como la antropología, la sociología de la cultura, el teatro dramático/posdramático, la teatrología, la filosofía del teatro y el posestructuralismo, a fin de establecer el estudio de relaciones entre práctica estética-práctica sociocultural mediante las que se expresan necesidades de convivencia y de expresión cultural en las localidades referidas.

Integramos el pensamiento de Richard Schechner (2017), Diana Taylor (2011), Josette Féral (2017) y Hans-Thies Lehmann (2013), para correlacionar el enfoque del teatro performativo, teatro posdramático y la performatividad como categoría discursiva. En la vertiente de estudios sobre liminalidad se acudirá a las disertaciones de Víctor Turner (1987), (1988) e Ileana Diéguez (2014). En materia de teatralidad resultan indispensables las propuestas de Domingo Adame (2004, 2009), Antonio Prieto Stambaugh (2009) y Alejandro Flores (2016), rescatando de este último el tipo de ordenamiento para componentes de la teatralidad. Jorge Dubatti (2007, 2010, 2011, 2016), precursor de la filosofía del teatro en Argentina significará un importante apoyo para fundamentar la hipótesis que hemos denominado *teatralidad del convivio*. Criterio para definir la participación de cuerpo presente en un tiempo-espacio concebidos para ese fin, a partir del encuentro, los sujetos son partícipes de una experiencia que los modifica en el plano de las interacciones simbólicas como comunidad.

No puede pasar inadvertida la perspectiva de Jean Baudrillard (1978) sobre la sociedad del simulacro, donde cuestiona el alejamiento del mundo, la realidad y la verdad de las cosas a raíz del crecimiento de la economía y tecnología de las sociedades contemporáneas, su idea de simulacro tiene que ver con aquellas prácticas a manera de interferencias o interpretaciones visibles en forma de simulacros, es decir, la única verdad o realidad posible en sí de los simulacros es que no ocultan la verdad, sino que la verdad oculta que no hay verdad. La relación del fenómeno estudiado con

el postulado de Baudrillard radica en que la *simulación* pone en abismo la conciencia del juego y el artificio para fingir lo que no se tiene, así en el presente trabajo, el simulacro se concibe como una manifestación cultural para provocar al poder y lo establecido bajo los recursos del juego y la teatralidad.

Como producto de la cultura, el simulacro bien puede medirse en función de postulados como los de Pierre Bourdieu (1990) y el *habitus*. Michel de Certeau (1996) y su pensamiento acerca de la representación del individuo sus interacciones con la sociedad desde los supuestos del contexto y cotidianidad. Mijaíl Bajtín (1987) y el origen de la cultura popular carnavalesca ofrecerá elementos para el escrutinio de la sátira, el carnaval y la fiesta. A partir de Slavoj Žižek (2014) analizaremos el trasfondo de la categoría acontecimiento desde la perspectiva social y así destacar las implicaciones con el acontecimiento teatral bajo las opiniones de Jorge Dubatti y José Ramón Alcántara (1997). La investigación no estaría completa sin las aportaciones de Serge Moscovici y Cornelius Castoriadis (1997) para afinar nuestra idea acerca de la consistencia y creación de imaginarios. Bastante cercano a lo anterior, se encuentran las formulaciones de Gilberto Giménez (2007, 2009) sobre cultura y construcción de identidades sociales, que tendrán cabida a propósito de las acepciones identidad/pertenencia del objeto de estudio.

Para entrar en materia, el primer capítulo desarrollará las nociones fundamentales acerca de la teatralidad. Posteriormente, analizaremos los alcances del simulacro como un acto que favorece la vida en comunidad y promueve la idea de pertenencia, no obstante, también se cuestiona la finalidad cívico-estratégica del simulacro, precisamente para impulsar en la niñez y la juventud las nociones de libertad, identidad y pertenencia. Con el paso del tiempo, este acto ha vivido el desplazamiento de práctica estratégica, a una de tipo cultural, de manera que la comunidad es quien diseña, aplica y regula la totalidad del evento. En este capítulo además se abre debate sobre relaciones teatralidad-simulacro, toda vez que los eventos escénico-festivos tienen en común denominador la ritualidad, en ella se desarrolla una reflexión que va más allá de clasificaciones estéticas porque se accede a

dimensiones *conviviales* enunciadas por Jorge Dubatti. Finalizamos esta parte con las reflexiones en torno a la liminalidad y la visibilidad que podemos destacar en el simulacro.

El segundo capítulo abordará los aspectos constitutivos del simulacro en Ixtapan de la Sal y Tonalco, destacando aquellos aspectos que permanecen en las localidades y aquellos que suponen un factor de distinguibilidad. La intención radica en destacar correspondencias, sin que esto suponga un juicio de preeminencia entre ellos.

En el tercer capítulo analizaremos las implicaciones del simulacro como acontecimiento, para abrir el debate sobre los elementos estructurales del acontecimiento desde la perspectiva social y acontecimiento teatral para llegar a formular la propuesta de que en este último la interacción actor/espectador crea una zona de experiencia única, que en ocasiones toca niveles de inefabilidad. En este apartado también se pondrán en crisis los conceptos de presentación-representación en el escenario festivo para concebir la comunidad.

El cuarto momento del estudio se concentrará en la reflexión acerca del convivio como una manera de performar la identidad y los imaginarios. Destacaremos cómo se expresa la noción de *habitus* en la teatralidad del simulacro a partir de los planteamientos de Pierre Bourdieu. Por otra parte, la construcción de imaginarios e identidades sociales forman parte del horizonte constitutivo en la celebración de la Independencia de México, por ello, realizaremos un escrutinio para valorar el nivel de significación que adquieren en el simulacro. Una parte concluyente de la investigación versará sobre la dimensión performativa del simulacro en tanto forma de conocimiento, así como un sistema para evaluar prácticas culturales con matices de teatralidad.

En las conclusiones se expondrán los hallazgos sobre los procesos de creación y la presencia de elementos liminales y del teatro posdramático o performativo en la teatralidad del simulacro y el juicio que emitiremos para situar el resultado de la investigación en el marco de la crítica de la cultura y la creación artística.

Los anexos albergarán los medios de verificación visual, oral y auditiva sobre el entramado sociocultural del simulacro para mostrar los procesos de creación, características espectaculares y formas de organización de vida en comunidad.



Capítulo 1.

Elementos referenciales de la teatralidad.

1.1. Teatralidad, cualidad en la representación de actos festivos.

“El teatro sabe..., además, que a diferencia de la literatura escrita, del cine o de la plástica, ofrece por su naturaleza convivial, in vivo, una experiencia que es mucho más que lenguaje. Una experiencia que hunde sus raíces en la misteriosa autopercepción de las presencias corporales del tiempo y el espacio vivientes”.

(Dubatti, 2005:11).

La historia teatral es cambiante, definir parte de ella bajo posturas estabilizadoras pone en crisis un concepto que hace pocos años resultaba válido, pero desde su origen el teatro es performatividad pura, su materia principal es la reciprocidad entre acción-pensamiento y pensamiento-acción, por consecuencia es un acto en constante transformación.

Durante un periodo la teatralidad se concebía exclusivamente en actos representacionales, pero con el cambio de paradigma en la concepción del arte bajo el título de “giro performativo”³, se

³ Para Nikolaus Müller-Schöll (2017), el “giro performativo” fue un movimiento estético y social que se desarrolló durante la década de los cincuenta. Como parte de su discurso pretendía el cambio de paradigma hacia un arte vivo o arte conceptual. Los espectáculos contenían mayores elementos visuales, de manera que incorporaron disciplinas como pintura, escultura, instalación, teatro y música. Los espacios para la experiencia performativa se trasladaron a recintos abiertos y cerrados como mercados, plazas, fábricas y la calle, de manera que la improvisación y el azar eran parte la nueva propuesta. En el plano discursivo, se acudió a temas de contenido social para presentarse desde la intervención,

amplió la esfera de producción de la teatralidad para indicar tanto la construcción poética, como una interpretación/organización de la mirada sobre las acciones del hombre. Así entonces, encontramos variantes interpretativas sobre el hecho escénico como la semiótica, la antropología y la sociología, es decir, paradigmas científicos bajo los que se estudian temas sobre teoría dramática, texto dramático y poética. Otro enfoque de análisis estudia contenidos sobre la puesta en escena y el acontecimiento teatral como plataforma de los estudios de filosofía del teatro, proponiéndose una constelación categórica diferente con relación a las disciplinas aludidas. Desarrollada por investigadores-artistas de la Universidad de Buenos Aires como Mauricio Kartun y Jorge Dubatti en los primeros años del presente siglo, la filosofía del teatro propone, situar la tensión analítica en el acontecimiento del hecho escénico como zona de experiencia constituida por tres elementos: convivio, *poiesis* corporal y expectación, que, reunidos por un principio de territorialidad o materialidad del espacio pone en interacción la *poiesis* del que observa y de quien comunica algo con su cuerpo.

La filosofía del teatro también se pregunta por las grandes controversias metafísicas, epistémicas y ontológicas, sin embargo, parte de su dinámica se sitúa en la praxis para lanzar cuestionamientos sobre lo que sucede en el acontecimiento. Así, las formas de generación de conocimiento pueden reflexionarse desde la producción, la experiencia del fenómeno en los ámbitos actoral, escenográfico, dramático, lumínico-sonoro, entre otros, y las ciencias del teatro. (Dubatti:2007). Por ello el investigador de esta disciplina sitúa su “laboratorio” en el acontecimiento escénico desde cuatro enfoques:

1. Artista- investigador
2. Investigador-artista
3. Investigador participativo
4. Investigador (no artista)

participación y colaboración.

Bajo este ordenamiento, ubicamos nuestra reflexión en el enfoque del investigador-artista, para cubrir el objetivo observación, análisis y organización de información a fin de proponer que la teatralidad, el teatro posdramático y la liminalidad abren ventanas para estudiar un acontecimiento festivo como el simulacro.

En cuanto a la teatralidad, reconocemos para su estudio al menos dos enfoques; el estético-escénico y el sociocultural. Consideraremos ambos, pues mientras el enfoque escénico nos ayuda a definir las cualidades espectaculares, el sociocultural posibilita la interpretación de múltiples factores simbólicos que complejizan el análisis, asunto que precisaremos en el presente capítulo.

1.1.1 Consideraciones analíticas en torno a la teatralidad.

La teatralidad es una construcción con poder visual, auditivo y sensorial de las prácticas sociales, posiblemente el origen se remonta a los rituales del hombre primitivo mimetizando cuerpo en el acto de caza, el descubrimiento del fuego y la explicación ante fenómenos de la naturaleza, dichas experiencias traspasaron la barrera de lo cotidiano para colocarse en el plano de la repetición e imitación de la vida hasta conformar el acto representacional. Así, desde tiempos pretéritos, el hombre accionaba teatralmente con respuestas de orden simbólico ante hechos aparentemente cotidianos que resignificaron su presencia en el mundo.

Teatralidad es el punto donde acontece el encuentro de códigos simbólicos y conductuales determinados por la sociedad con características teatrales, por ejemplo, fiestas cívicas, torneos deportivos, las campañas políticas, o los actos religiosos, “la teatralidad surge originalmente como un enfoque analítico en el ámbito de la teatrología para abordar aquellos aspectos de las artes escénicas que las distingue del arte literario”. (Prieto, 2009:2). Por lo tanto, teatralidad no es un concepto aplicable exclusivamente al teatro, sino que expande sus horizontes a diversas prácticas y disciplinas artísticas

en virtud de expresar su función, “con menos peso en el discurso verbal, desestructuración de la fábula, cambios radicales en la psicología del personaje [...] y una acentuada preponderancia de lo corporal y lo vivencial”. (Diéguez, 2014:22).

Desde mediados del siglo XX el concepto teatro dejó de reconocerse como un concepto estable, de manera que todavía vive un proceso de redefinición (Prieto, 2009). Las manifestaciones escénicas que aparecieron y se desarrollaron desde las llamadas vanguardias hasta las formas enmarcadas en la posmodernidad, revelaron un estado de crisis de la humanidad, no así de la sustancia creativa de los propios movimientos, antes bien, éstos originaron la apertura de inexploradas formas escénicas y su respectivo posicionamiento como expresión contra corriente cimentada en el encuentro de presencias.

La evolución del teatro se vuelve compleja, híbrida, esporádica, transitoria, temporal, en este sentido “lo performativo, lo imprevisto, lo extraordinariamente efímero, los rituales irrepetibles contaminaron los tejidos escénicos vanguardistas que muchos llegaron a considerar como *collages*”. (Diéguez, 2014:22). Aun cuando en esta idea aparece el factor de imprevisibilidad para inferir la ausencia de un texto o escaleta que dirija la representación, el efecto de la teatralidad sobre el espectador puede cumplir varias intenciones como la diversión, el encuentro, la confrontación discursiva y emocional, por mencionar algunas.

Teatro sin texto a partir del “espesor de signos”, es la manera en que Thamer Arana (2007) invoca la idea de Roland Barthes sobre la teatralidad y que, no obstante, hace posible la preexistencia de teatralidad en el sistema dramático, así el teatro es el lugar de la teatralidad y por tanto es la forma más pura del artificio, cruce de varios códigos con la presencia física del actor y un objeto, en la relación sujeto-objeto. Si bien lo que se mira es el objeto, y éste se concibe como ficción, en sentido opuesto el mirante representa al espectador formando la sobreposición de una ficción, así la teatralidad “pone frente a frente a un mirante y a un mirado”. (Arana 2007:81). Llegado a este punto, podemos anunciar que se plantean como piezas indispensables de la teatralidad: presencia física de quien comunica con el cuerpo y de quien recibe, objeto de la ficción, así como tiempo-espacio

compartido entre dichas presencias.

Hablar de ficción refiere a una forma de discurso presente en la teatralidad para referir personajes, espacios, tiempo y cosas, inicialmente, en la imaginación del autor, después en la recepción del lector/espectador, cobra significado cuando se manifiesta como en la vida real, pero sin el valor de verdad. (Pavis, 1998). Otra perspectiva define ficción como simulación de la realidad, un acto *fingido* si se aprecia desde la raíz latina *fictus* . “Abrir la cosa para que quepa el mundo es el poder de la ficción”, expresa Luis de Tavira (1999:15) refiriéndose a la capacidad del teatro para crear universos análogos a partir del concomitamiento del yo, juego de espejo en que mirándose el sujeto se refleja el mundo y viceversa, por lo tanto, la ficción es un componente indispensable de la teatralidad porque establece un acuerdo entre actor-espectador hacia la simultaneidad entre realidad de la vida y realidad de la escena mientras ésta subsiste, porque siempre acaba.

En el horizonte de conceptos, disciplinas como la antropología, sociología y filosofía, aportan elementos para abrir un espacio de reflexión sobre acciones simbólicas sujetas a la representación, de manera que el simulacro visto desde la teatralidad establece alianzas con lo performativo en medida de ser un hecho que acontece a través de la acción de cuerpos presentes sin dependencia del texto, así el juego escénico que surge es performativo porque acciona y transforma la realidad.

Especialistas como Martha Tóriz y Jorge Dubatti, proponen la existencia de una teatralidad cultural, para apreciar su función en productos culturales como la danza, el teatro y cine. Tienen puntos de correspondencia en la medida que todos son prácticas poseedoras de códigos determinados por el sistema cultural y social en que se llevan a cabo; así, Víctor Turner propone el concepto “drama social”, mientras que Martha Tóriz menciona también la idea de “teatralidad social”; Jorge Dubatti a su vez reflexiona el concepto desde el pensamiento filosófico del teatro como “Teatro matriz”, categoría que refiere la coexistencia de multiplicidad de formas teatrales que se crean a partir de la interacción sujeto-entorno, por lo tanto, ambas perspectivas auxilian el estudio del simulacro para reconocer los sistemas simbólico/estéticos desde los cuales el sujeto crea, por otra parte, se desen-

trañan los factores socioculturales que construyen al sujeto.

Una vez expuesto el horizonte discursivo de la teatralidad, identificamos en los pensamientos referidos cuantiosas aportaciones para su definición, hemos sugerido algunos elementos para precisar el significado de teatralidad basándonos en la reunión de física entre observador-actor, ficción y reunión tempo-espacial, encontramos en la propuesta de Flores siete axiomas denominados “elementos estructurales de la teatralidad” (2016:42), de los cuales el espacio, tiempo, acción-ficción, máscara-personaje, música, movimiento y parafernalia y juego-drama, elementos que se conforman como punto de partida para analizar toda teatralidad presente en actividades no esencialmente escénicas. El modelo propuesto por Flores invita a explorar otras posibilidades interpretativas sobre las acciones del hombre, flexibilidad de exégesis que puede ser tan amplia como la existencia de realidades socioculturales.

Para fines del presente estudio situamos como puntos de afinidad con la propuesta de Flores el tiempo, el espacio y la máscara-personaje, sin olvidar que nuestra reflexión se inclina por el análisis sociocultural de la teatralidad y, en menor medida, por elementos de la espectacularidad, recordemos que la teatralidad admite la imprecisión, el accidente interpretativo porque su propósito no radica en la representación mimética⁴, facsímil de una cosa, sino, pretexto una serie de simbolizaciones sobre la vida en colectividad que puede reconquistar la identidad a través del juego teatral.

Podríamos preguntarnos, ¿qué hace que un asunto se desplace de lo cotidiano a lo dramático? Una posible respuesta radica en la idea de que el tema se *narra* (desde el cuerpo y la voz) para apreciarse por otros, mediante una: “serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente

4 Mimética, es la forma adjetivada de mimesis, del griego mimeistkai, es la imitación o representación de alguna cosa. En el teatro la imitación de la persona puede ser a través de los rasgos físicos y verbales, Aristóteles en la Poética señaló que la producción artística (poiesis) se definía como imitación de la acción (praxis). Para el filósofo griego mimesis es el modo fundamental del arte a través de la imitación de la acción humana, concierne a la representación de los hombres y sus acciones. (Pavis, 1998:290).

en función del comportamiento de los personajes, la acción es el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en el escenario y a nivel de los personajes” (Pavis,1998:20-21). A decir de Serrano (1996) la acción puede diversificarse en física y en escénica, la primera se reconoce como impulso del cuerpo que responde en acuerdo con el pensamiento, es decir, sucede un intercambio entre reflexión y observación, a diferencia de lo anterior, la acción escénica es voluntaria, consciente y encaminada a un fin, por eso, acción es el cúmulo de hechos y actos que modifican al personaje y, consecuentemente, a la historia.

Sobreviene una alteración en el equilibrio de impulsos, esto es, cada personaje tiene una fuerza que se contrapone a la de otro, generando tensiones de distinta potencia. Si bien la acción representa la sustancia de todo hecho dramático, en ella habitan las fuerzas psíquicas y físicas de un carácter o personaje. La acción se revela en el movimiento interno (emocional) y corporal derivado de esa interacción, sin la acción no podría comprenderse la teatralidad porque carecería de atención y expectación del suceso teatral.

Podríamos resumir a continuación como la relación entre acción y ficción se constituye a partir de la teatralidad, así, dentro de ese marco, la presencia de personajes, máscara y vestuario decantan en el acto de la simulación, o como hemos referido, de la ficción, en este sentido, acción es un conector de los anteriores elementos que destaca la presentación sobre la representación. En la mirada del teatro posdramático-performativo, lo que se pone en crisis es la experiencia pasiva del espectador conminado a la catarsis, por eso convivio y teatralidad se declaran una alternativa en la creación de experiencias dinámicas para el espectador.

Como potencia del acontecimiento escénico, la teatralidad se remonta al umbral de la comunicación entre el hombre y el entorno mediante el rito, hipótesis fundada en la representación de acciones humanas y la red de acciones simbólicas, que, a su vez, constituyen un entramado cultural donde se inserta el simulacro, precisamente, como teatralización de la comunidad.

Teatralidad es el preámbulo del acontecimiento que concibe otra manera fusionar la acción-

ficción como demarcación *alterada* por un sujeto que mira, un objeto mirado y otro sujeto que observa ambas figuras, la cadena triádica que sostiene a la teatralidad:

Se debe comprender a la teatralidad como una serie de simulaciones que adquieren significaciones diversas, realizadas en un espacio dramático donde se edifica la acción y se sitúa la ficción, que se configura y concreta con la presencia del actor que lo convierte en sagrado porque simboliza un lugar representado y el espectador reconstruye con su imaginación. (Flores, 2016:35).

Domingo Adame nos acerca a un proceso revelador del uso de elementos de construcción y significación del teatro. Dicho proceso modifica un hecho o situación por la acción de un sujeto que se da a ver y otro que observa en la representación. Adame profundiza sobre la aplicación de la teatralidad en un terreno puramente escénico:

La teatralidad el proceso de interacción de los códigos teatrales definidos culturalmente (personaje, actuación, gesto, movimiento, palabra, espacio, tiempo, objetos sonidos, etcétera), estructurados o entramados por un productor (dramaturgo, director, actor, escenógrafo) que, al ser percibidos e interpretados por un receptor, a partir de su propia experiencia cultural, ponen de manifiesto la alteridad y sentido de la realidad representada (2004:17).

Observemos en el comentario se exponen los sistemas de teatralidad social como “conjunto de teatralidades de una determinada sociedad, donde quedan incluidas las propiamente sociales y las estéticas”. (Adame, 2014:18). Ciertas prácticas consideradas “artísticas” comparten la intención de constituir simbolizaciones a partir del cuerpo, la voz y la palabra, por eso actividades como el teatro, circo, espectáculos callejeros, carnavales o ritos prácticas escénicas forman parte de la constelación de teatralidades.

Hasta el momento se aprecia un horizonte de significados sobre teatralidad como suceso estético donde tienen cabida lenguajes artísticos, llámese teatro, danza, danza/drama, artes escénicas, teatro

de calle, cabaret y otras prácticas de tipo social entre las que destacan los rituales de iniciación, ceremonias cívicas, actos protocolarios, fiestas patronales. Se aprecia un espectro tan basto como la dinámica social; faltaría especificar cómo otras formas se adhieren al conglomerado de la teatralidad, por ejemplo, el simulacro, una práctica donde la comunidad interpreta mediante recursos teatrales algún suceso, en muchas ocasiones emplea matices de fiesta y carnaval, además de la abundante mezcla de elementos contextuales, como música, atuendo, alimentos, religión y economía, por citar algunos. Dentro de este orden de ideas, las teatralidades, ya sean de tipo social o estético, establecen puntos de correspondencia ya que ponen al descubierto otra manera del ser y del hacer mediante la autopresentación.

Es importante considerar los criterios contradicción y negación propuestos por Anne Ubersfeld y que constituyen la teatralidad, sin embargo el hallazgo de su formulación radica en la presencia de la *mise en abyme*⁵ como un factor envolvente que pone al descubierto el entramado de la escena:

La oposición intencional entre dos elementos contiene un potencial ilimitado de significación. Todo intento de negar la contradicción es un intento de negar la diferencia, de negar al otro, en suma, de negar el teatro [...] la denegación es el mecanismo textual y escénico cuya finalidad es hacer consciente al receptor del funcionamiento teatral, a través del desenmascaramiento de la ilusión. (Cit. en Adame, 2004:19).

El empleo de la *mise en abyme* como recurso de la narrativa y la plástica puede abismar una obra dentro de otra hasta el infinito, aplicado a la teatralidad, éste destaca a la vista una convención para señalar que se está ante una representación, hace patente una realidad en segundo grado para la puesta en marcha de “signos referenciales y autorreferenciales”. (Morán, 1989:7). Otro término

⁵ Mise en abyme refiere a la puesta en abismo, o al hecho de representar algo dentro de otra representación. Es un tratamiento que se aplica a distintas artes, en la plástica un motivo aparece retratado a manera de espejo en una parte de la pintura, como ejemplo de ello se puede acudir al Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa de Jan Van Eyck (1434), o Las Meninas de Diego Velázquez (1656).

asociado a *mise en abyme*, lo planteó Lionel Abel (1963) bajo el título de “metateatro”, para identificar el efecto donde los personajes se representan a sí mismos, o bien, a otros caracteres.

El espectro se complejizó cuando surgieron conceptos metadrama, metapieza, teatro dentro del teatro, puesta en abismo e *improptú* (García, 2001), categorías que, si bien tienen en común la representación dentro de la representación, sus diferencias están delimitadas por el modo como se organiza el paso de una ficción a otra, advirtiéndose desde el texto dramático a través de las acotaciones se explicita una representación dentro del propio argumento (teatro dentro del teatro). En el metadrama hay un cambio del plano de realidades en los personajes que conduce al espectador a otro plano ficcional, en ocasiones sin ser explícito desde el texto, en cambio puesta en abismo o *mise en abyme*, no establece frontera entre un plano de realidad que da lugar a otro, y así sucesivamente. Por lo tanto, estas particulares formas de trazar las dimensiones de realidad en una ficción se presentan con mayor contundencia en el discurso de la teatralidad que en el del teatro dramático, por ejemplo, el deporte-espectáculo como la lucha libre, el teatro posdramático o la *performance* plantean una lógica de la representación sin fin.

Los estudios sobre teatralidad colocan en tensión a los referentes establecidos y los nuevos pensamientos a favor de superar los discursos tradicionales sobre teatro como el “lugar donde se mira”, teatro es igual a: disfraz, creación de personajes, generación de atmósferas a través de elementos lumínicos, sonoros y escenográficos. Desde luego, no se trata de abandonar el camino que occidente diseñó, sino de incorporar la diversidad de experiencias culturales y perspectivas de pensamiento sobre la teatralidad y el teatro, como lo expresa Jorge Dubatti:

Desde la antropología del teatro, la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada [...] La teatralidad es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes. [...] El teatro propone su uso singular de la organización de la mirada, que exige: reunión, *poiesis* corporal y expectación. La filosofía del teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos, y espectadores se reúnen de

cuerpo presente (convivio) para esperar (recordemos que el teatro, en griego, *theatron*, podría traducirse como “mirador”, “observatorio”) la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores. (2016:6-7)

Cuando el hombre, además de ser intérprete de su cultura, es creador del acontecimiento ritual y quien trabaja a partir de su propia intervención, participación y presencia, aparece la hibridación entre fenómeno teatral a través del uso de multimedia, artes visuales y acciones performativas que han tomado dominio como prácticas liminales, “planteo la teatralidad como una estrategia discursiva presente en prácticas culturales, pero también en diversas prácticas artísticas- más allá del teatro”. (Diéguez, 2014:24).

Considerando estos antecedentes, llegamos a proponer que teatralidad expresa la distinción de signos empleados en la vida cotidiana, que pueden extenderse a una práctica estético/simbólica más allá del teatro. Poseedora de un grado de flexibilidad, permite apreciarla en productos culturales diversos, el indefectible cruce de miradas entre sujeto-objeto; como lo expresará Goutman, hace de la teatralidad una categoría cercana al suceso, “sin dejar de advertir los cambios de paradigma y a la hibridación que imperan en las artes escénicas en las cuales se cruzan” (Diéguez, 2014:23) otras tendencias artísticas y posturas filosóficas.

Paralelamente a las opiniones sobre la teatralidad y sus elementos, aparecen otras acepciones con las que el simulacro tiene irrefutables vínculos: la fiesta y el carnaval, preceptos relativos a la cadena de acciones que rompen con la cotidianidad de grupo. Por lo anterior, manifestamos que la teatralidad es la sustancia del acontecimiento teatral puesto que establece una relación comunicativa distinta entre creador y espectador, así, la reunión física de dichas presencias en el mismo tiempo-espacio posibilita la presentación del sujeto.

Si bien las disertaciones que hemos analizado sobre teatralidad ya estiman que no es una cualidad exclusiva del teatro, sino que su esfera abarca también otras prácticas y disciplinas que ponen cara a cara a un mirante y a un mirado en la lógica de lo efímero, del punto de abismo, del

desdoblamiento, de manera que gesto y cuerpo presentes son los cauces fundamentales en la construcción de signos, agregaríamos la interacción de códigos teatrales del actor/espectador, al tiempo que éste los interpreta desde su propia experiencia cultural.

Proponemos la tesis de que la teatralidad con enfoque social crea las condiciones para tornar la territorialidad en un refugio propicio donde la voz, los cuerpos transfigurados por el disfraz del actor/espectador, se elevan a un estado de exacerbación o euforia desbordante que en momentos no distingue ficción y realidad, en el plano estético se constituye una zona de indecibilidad a partir de la simbolización del disfraz, el maquillaje-máscara, las calles convertidas en escenario, imposibilitando colocar palabras a la experiencia de lo representado.

1.1.2 *Simulacro, un convivio entre la teatralidad y el acontecimiento.*

El presente apartado abre el debate analítico donde el *simulacro*, se examina desde la teatralidad y el acontecimiento, sobre esta categoría podremos definir dos enfoques: el artístico-escénico y el social, de manera que el convivio se instituye como referente indispensable del acontecimiento teatral, sin olvidar los vínculos que puede tener con teatro dramático⁶, abrimos la posibilidad de

6 A pesar de que estas categorías se reflexionarán con mayor exactitud en el apartado 1.2.2, se considera importante anotar este antecedente. El teatro dramático se fundamenta en las categorías básicas de Aristóteles como la fábula, anagnórisis, peripécia, pathos, por mencionar algunas. Es indispensable el respeto de las tres unidades: tiempo, lugar y acción. La obra se construye alrededor de un conflicto aplicado a una situación que debe ser resuelta, por ese motivo la organización de la obra es progresiva de manera que la estratificación se efectúa en actos, escenas y cuadros. En cuanto al hecho de la representación, el teatro dramático apuesta por la recreación ilusoria de ambientes, espacios y situaciones. A principios del siglo XX sucedieron las primeras experimentaciones originadas por la posguerra, bajo un sentido de afirmación; campo de creación que supone redefinición de la idea de drama, pues como lo expresa Hans-Thies Lehmann “aquello que no puede expresarse nunca con palabras, si no única y exclusivamente en la representación es lo

observar sus relaciones con el teatro posdramático⁷ porque su génesis no depende de un texto sino de la acción que se construye en el momento presente, sumado a lo anterior, la presencia de rasgos liminales⁸ que abren un grieta o frontera con otras formas escénico-festivas.

Nada hace dudar que los sistemas hegemónicos aprovechan las prácticas que conducen al desborde catártico, encontrando en ellas un recurso de escape a las tensiones sociales. Desde la antigüedad romana los espectáculos públicos cumplían esta función mediante combates de gladiadores y juegos mímicos, en el presente, los deportes-espectáculo como la lucha libre o el fútbol conservan ese sentido liberador que también contiene la fiesta. En su propósito de distracción, la representación se vuelve cualidad para *simular* modos de relación intercultural, por lo tanto, es evidente el trasfondo político que los originó.

Desde que Jean Baudrillard en la década de los setenta del siglo XX, formuló cuestionamientos

dramático en un sentido estricto” (Lehmann, 2013: 20). La noción de ilusión e identificación proceden de Aristóteles, el más agudo de sus críticos: Bertolt Brecht afirmaba que la dramaturgia de este modelo buscaba la identificación del espectador a fin de provocarle un efecto de catarsis, impidiendo toda actitud crítica.

7 Desde de las reflexiones de Antonin Artaud, Samuel Beckett, Oskar Schlemmer, todos ellos precursores de un teatro silencioso, aquel donde la experiencia estética era fundamental. Señala Fernanda del Monte que el teatro posdramático rompe con la idea de ficción, así el texto dramático deja de ser central para la puesta en escena, además los elementos materiales (iluminación, escenografía, objetos, cuerpos, voz, espacio) se configuran para alejarse de la creación de una atmósfera realista, sino para la recepción efímera de obras, así los elementos espacio, realidad de la escena y los modos de organización de materiales para su recepción, son aspectos esenciales en su estructura (Lehmann, 2013). Ejemplo de esta forma escénica en América Latina son el teatro de dramaturgia colectiva como la Candelaria, el Escambray, Yuyachkani, entre otros.

8 Liminalidad, refiere a los fenómenos del teatro tanto del pasado como de la actualidad, pero que no encuadran en el marco de un teatro convencional o teatro de representación a través de una historia con trama, personajes, ficción o llamado teatro dramático. La aplicación de esta noción pone en duda si lo que se contempla es teatro. Liminalidad engloba la idea de combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez y transfiguración. (Dubatti, 2016).

acerca del estado de acontecimientos sociales, se ha puesto acento en la pérdida de ruta de lo real frente al imperialismo y la economía política, “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”. (1978: 5). Idea que describe la crisis en el orden social, resultante del consumo y la privatización del sistema hasta volverse un régimen de dominación. Continúa Baudrillard:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir [...] Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». (1978:8).

Las escasas nociones que ofrecen un punto de vista sobre el simulacro en el terreno de la cultura observan la función provocadora contra el sistema frente a una realidad que desaparece, así el éxtasis de a simulación origina desestructuración de todo referente porque expresa el funcionamiento de lo real y lo mediático:

Toda posible diferencia misma entre lo verdadero y lo falso, entre el bien y el mal, entre la realidad y la figuración, entre el presente y el futuro. Lo hiperreal no disimula su propia farsa, no corresponde a lo ideológico: lo único que disimula es su propio vacío, mientras que simula con un mapa perfecto el desierto que le atraviesa el alma. (Oittana, 2013:261).

Baudrillard expresa que la simulación no se trata de una interpretación falsa de la realidad, sino el resultado del ocultamiento de una realidad que ya no es la realidad:

En el truco visual no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio. Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la

realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de realidad. (1978:30).

Surge así la interrogante sobre la realidad en tercera dimensión a manera de punto de abismo, o bien la escenificación del poder para ocultar la realidad fundando un “simulacro de valores culturales”. (1978:56). En conclusión, la obra de Baudrillard analizó los cambios económicos, sociales, culturales y políticos que trajo el modelo social de la industrialización y que más tarde se haría acompañar de otro esquema basado en el consumo. (Oittana, 2013). Pero la perspectiva de Baudrillard en esta investigación tiene injerencia en la simulación de los valores culturales, por una parte, los que pretende implantar y desarrollar el sistema y por otra, los que ha creado la comunidad en tono de sátira hace que se torne en un recurso combativo y revolucionario.

Ante estas afirmaciones vale preguntarse, ¿cómo se relaciona el simulacro de contenido social/cultural con el de orden estético/festivo?, ¿Qué los hace únicos y diversos a la vez? Si bien Baudrillard refiere la *simulación* como la condición que pone en abismo la conciencia del juego y el artificio para fingir lo que no se tiene, el simulacro como manifestación cultural emplea esta estructura para provocar al poder, a lo establecido, en esa medida la simulación produce efectos de realidad ocultando en este mismo gesto la ausencia misma de realidad “situación de muerte de lo real, que coincide con la simulación de su existencia o con la disimulación de su ausencia”. (Cit. en Oittana, 2013:265), según Baudrillard, es el “crimen perfecto”.

Sin que exista intención de encubrir esta “hiperrealidad” como la llamará Baudrillard, en la medida que, “establece una diferencia entre disimular y simular. Disimular: fingir no tener lo que se tiene. Simular: fingir tener lo que no se tiene”. (Cit. en Oittana, 2013:259-260). En el simulacro, cuando la realidad desaparece como resultado de la euforia colectiva acontece la desestructuración de todo referente, incluso del sujeto, en una supuesta fusión entre lo real y lo ficcional.

Baudrillard estratificó la noción de simulacro en tres categorías: simulacros de primer y segundo

orden que incumben a la etapa de la disimulación, tanto en el orden de la falsificación como de la producción en serie, además remiten a un referente o realidad consolidada. En este sentido, los simulacros de tercer orden pertenecen a la era de la *simulación*, como él llamará a una especie de fingimiento que anula la posibilidad de la falsificación, prevalece una vaga diferencia entre el original y la copia, “entre la realidad concreta y su abstracción, entre la imagen y su imaginación, en suma, la presentación y su repetición, es decir, la representación”. (Oittana, 2013:260).

Ahora bien, al intentar definir *simulacro* desde la perspectiva festivo-espectacular, encontramos un vacío en materia de significados que pudieran orientar un concepto, motivo por el cual, nos aventuramos a trazar un par de criterios ordenadores con el objetivo de configurar una noción propia. Mediante el trabajo etnográfico se comprobó que los participantes llaman *simulacro* a los eventos de tipo representacional tanto en el orden cívico como el religioso, posiblemente a partir de la equivalencia que le confieren a, simular es igual a representar, recrear. Los simulacros de trasfondo sociocultural son aquellas prácticas que emplean como vía comunicacional elementos de teatralidad, mediante la presencia de intérpretes situados frente a un observador en un tiempo-espacio fuera de lo cotidiano, no obstante, es posible reconocer la convivencia dinámica entre los roles observador-observado ya que pueden diluirse, o cambiar de posición en el propio hecho. Por tratarse de una actividad multitudinaria y festiva, se crea una comunidad donde los lazos de convivencia se fortalecen a partir de la red de interacciones que se producen en el plano de la acción- ficción, es decir, de la teatralidad.

A propósito de lo anterior, Arturo Warman (1972) señala cómo fue nutriéndose la idea de simulacro en México a partir de los regocijos públicos celebrados desde mediados del siglo XVI. Estos eventos fueron el vínculo de la Península Ibérica con los pueblos conquistados porque demostraban poseer cualidades integradoras, así con el paso del tiempo, éstos comenzaron a separarse de las élites que los habían generado para convertirse en festividades de las comunidades tradicionales y rurales. Como fenómenos artístico-culturales, los simulacros ponen en escena los grandes retos de la vida individual y colectiva: la violencia, la muerte, la furia producto del odio, la injusticia y

las dificultades para armonizar lo humano y lo divino. Los relatos se apoyan en un código propio de valores que surgen de cada comunidad, por eso crean sus propias explicaciones sobre el hombre y el mundo a través del juego de la representación.

Según Alfaro (2001), el rito es un componente fundamental del simulacro y cuando éste se introduce en el universo representacional, permite a una comunidad transmutar la rabia y la energía mortal de sus integrantes en una obra de arte capaz de florecer año con año, el rito es un cauce abierto al exceso total, las acciones se acercan al trance, al delirio, al estallido de los impulsos violentos que por meses se someten al orden y la ley, en este sentido, la violencia del acto es tolerada pues no existe daño real, de allí su valiosa significación cultural y social, “Al insistir en la teatralidad como práctica, remarco su condición de suceso, de actividad inserta en el tejido de los acontecimientos de la esfera vital y social”. (Diéguez, 2014:18). Para los pobladores vivir la celebración a través del simulacro es una forma de teatralizar por unas horas la vida y el entorno, porque nace y se desarrolla en la legítima dimensión de la sociedad; el pueblo.

El simulacro como práctica social plantea puntos de reflexión sobre el proceso de construcción y significación de lo escénico, así como de la acción como dispositivo transformador del hombre que se muestra y del que observa el suceso, (Adame, 2009), por ejemplo, el sujeto transmutado en personaje *simula* ante otros, vía el desdoblamiento⁹, se afirma como actor social y personaje. Ser en ese tiempo-espacio coloca al sujeto en entre lo apolíneo y lo dionisiaco, habita una zona que posibilita la deconstrucción y reconstrucción de su personalidad en el propósito de interpretar la de otro. En ese enfoque, lo que se produce es un simulacro y no una representación teatral, no obstante, como

⁹ Desdoblamiento, es un fenómeno que puede vivir el actor en ciernes o el más experimentado a causa de una concentración extrema, fisiológicamente ocurre una elevación de los umbrales de respuestas sensoriales, o bien, una sobrestimulación que se manifiesta corporalmente en vigor al punto de inhibir la realidad física. Desde el punto de vista psiquiátrico el desdoblamiento se relaciona con la presencia de varias personalidades en la conducta, de manera que el sujeto no recuerda lo acontecido mientras imperó una de estas personalidades.

acto festivo, el simulacro sostiene comunicación con otros lenguajes estéticos como música, arte visual y danza, por ese motivo se percibe como un fenómeno complejo:

Si bien al usar la expresión “hibridismo artístico” apunto a la configuración de un tejido contaminado por los cruces entre modalidades y disciplinas diversas, como la danza, el teatro, las artes visuales, el arte del *performance*; o hacia la configuración de un tejido de relaciones “transversales” entre diferentes aspectos de las diversas artes. (Diéguez, 2014:26).

Con todo eso, inferimos que el origen del simulacro festivo-espectacular tuvo fines políticos, sin embargo, la apropiación que los actores sociales han hecho de él nos ofrece un escenario que destaca los modos de convivencia y de expresión cultural. Si el hecho *simula* funcionar como instrumento político ¿qué motiva a los participantes a responder comprometidamente al acontecimiento en un tiempo/espacio de participación? Luego de la interrogante, reconocemos el carácter autónomo del simulacro y justamente por este rasgo funciona como un fenómeno táctico, así, acotado por la repetición abre un espacio de libertad para vivir experiencias de convivencia y también de confrontación entre sus miembros, su presencia es necesaria para la renovación de ciclos y reinención del mundo. El simulacro representa la posibilidad de reflexión y diálogo en colectividad con el único propósito de celebrar(se), divertirse, presentarse¹⁰, por lo tanto, es una experiencia de comunión con alto valor de convivialidad, donde la presencia de imaginarios es ineludible.

Hemos expresado, la teatralidad es un elemento constitutivo de actos escénicos y no escénicos confrontando presencia de un observado y un mirante en tiempo-espacio fuera de la cotidiano. Si se considera la teatralidad como *el teatro sin texto*, se afirmaría la idea de “discurso en el que se pondera la construcción y percepción visual de la realidad”, como señala Arana Grajales (2007). Pensemos

¹⁰ La intención de colocar los verbos en la dualidad de la primera y tercera persona es una postura en la que sitúo al participante del simulacro, toda vez que él se asume o performa en los planos observador/observado, en cualquiera de las acciones: celebrar, divertir, presentar.

entonces, la convención de signos una conducta se vuelve teatral en el momento que se interpreta por otros, por ello consideramos que la teatralidad social radica en los modos de representación de los productos culturales.

Ahora bien, si la teatralidad requiere de la reunión sujeto-sujeto estamos frente a un suceso que se multiplica en la proximidad del reencuentro, así, la sociabilidad entre dos cuerpos presentes, próximos en el espacio responden uno al otro sin algún tipo de intermediación tornándose esta experiencia para ambos en un *convivio*.

Convivio o acontecimiento convivial significa reunión del cuerpo entre artistas espectadores que se perciben y responden sensorialmente. En cuanto al espacio del convivio, Dubatti extiende el horizonte al espacio cotidiano, esto es, una sala, la calle o un bar como ámbitos en los que el convivio es inminente.

A partir de las enunciaciones de la filosofía del teatro, la escena se piensa desde “tres sub-acontecimientos relacionados, el convivio, la *poiesis* y la expectación”. (2010:34). Podemos expresar entonces que el acontecimiento convivial surge en la dimensión cotidiana de la vida, visualizamos en ella un tipo de construcción territorial a partir de la reunión tempo-espacial antes referida, no obstante, el acontecimiento se coloca en el plano poético cuando el cuerpo trasciende la realidad cotidiana, simultáneamente, “el territorio se constituye como el lugar de observación, de la percepción con todos los sentidos y el cuerpo”. (Dubatti 2007:35).

Una vez situados los ejes de reflexión aparece la interrogante, ¿Por qué la teatralidad es un suceso convivial? A diferencia del cine, la televisión y la radio, éste requiere, como hemos dicho, de la presencia del cuerpo de los artistas, los técnicos y los espectadores, el ser humano no es el mismo en reunión porque allí comparte vínculos y afectaciones, incluso invisibles en el orden habitual de la vida, por lo tanto, teatralidad es un acto convivial por el hecho de ampliar “la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y mutua estimulación, por ello, se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero el que comparte el pan)”. (Dubatti, 2010:34).

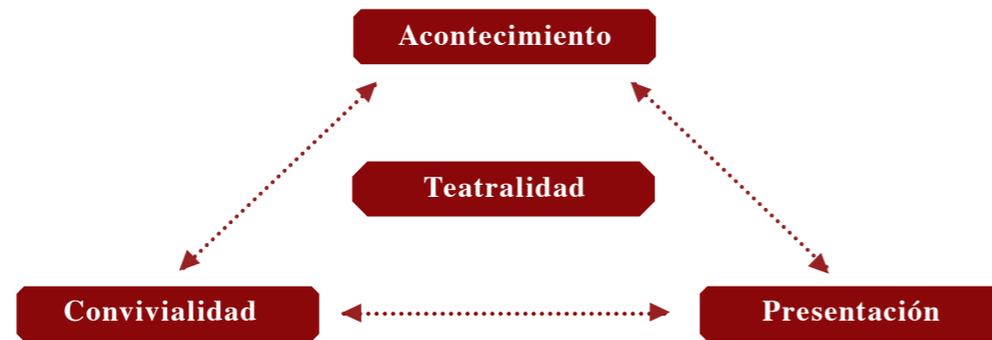


Fig. 1. Acontecimiento y convivio

La correspondencia entre convivio y teatralidad se reconoce en la capacidad de propiciar encuentros y de emprender relaciones periféricas, visualizándose una actividad extraordinaria que no se manifiesta de la misma manera en el teatro dramático, teatralidad y convivio crean alianzas, comparten organización como prácticas socioculturales y de la vida; por ejemplo, un hombre, produce una acción con su cuerpo en el cruce de tiempo-espacio, por lo tanto, se acude al “teatro no de la representación, ni la presentación, sino teatro de la experiencia y de subjetividad”. (Dubatti 2007:17). Definimos la consigna del acontecimiento y el convivio en el simulacro: experiencia que, mediante la mirada, el cuerpo y los sentidos alimenta el acto cotidiano en un territorio específico donde acontece el hecho, por ello la teatralidad es el atributo central en las formas de participación en el proceso creativo del simulacro, por ello, la presencia activa de los actores sociales desarrolla ámbitos de convivencia y renovación.

Ahora bien, acontecimiento¹¹, es un concepto que Slavok Žižek (2014) reflexiona para referir un proceso de verdad. Acontecimiento significa la ruptura con un mensaje político ambivalente, de allí que el filósofo esloveno lo considere como resultado del cansancio, del descontento y la indignación. No obstante, el acontecimiento al que nos referimos genera una zona de experiencia de los sujetos y el modo de vivir el ritual, la crítica el gozo, por ello la irrupción en la cotidianidad es explosiva, violenta y catártica, no obstante, cumple una función importante en el plano de la colectividad.

El simulacro como acontecimiento resalta aquello que en apariencia se esconde de la realidad, sin embargo, aparenta verse en ella. De este modo el acontecimiento teatral profiere espontaneidad, total entrega, juego y vehemencia para llevar acabo la dramatización. El acontecimiento teatral se repite, más no es igual en cada ciclo, porque responde a deseos comunicativo-conviviales; así, la presencia del juego permite la interacción actor- espectador, nos instala en la no solidez de la realidad, para afirmar su permanente construcción como rasgo del suceso inacabado o no cerrado.

Así entonces, el simulacro es un acontecimiento sociocultural que, mediante la teatralidad, propone una nueva relación comunicativa con el espectador desde el momento en que éste se involucra activamente porque tiene voz y cuerpo transfigurados. Si bien Baudrillard refiere la *simulación* como la condición que pone en abismo la conciencia del juego y el artificio para fingir lo que no se tiene, el simulacro como manifestación cultural emplea esta estructura para provocar al poder, a lo establecido, en esa medida la simulación produce efectos de realidad ocultando en este mismo gesto la ausencia misma de realidad.

Proponemos una distinción entre simulacro social y simulacro con trasfondo sociocultural, porque a través del entramado de relaciones acontece la mediación entre un tipo de práctica que, mediante la vía comunicacional de la teatralidad, afianza lazos de convivencia a partir de la red de interacción de roles, entre intérpretes observadores en un tiempo-espacio fuera de lo cotidiano. Rito,

11 Sobre esta categoría, ampliaremos la reflexión en el Capítulo 3, apartado 3.1.1

simulación, juego, teatralidad, son componentes fundamentales del simulacro mientras que su medio es la acción performativa, en el acto de repetición hay un cauce abierto al exceso, sin embargo, la comunidad transforma rabia en energía renovadora a través de una obra de arte que renace año con año.

1.1.3 Simulacro y deseo.

La herencia platónica testifica la imposibilidad del ser humano para conocer o saber qué desea. Identificación y posesión del deseo se vuelve, así, una pulsión privativa de la especie humana; a través de su presencia en el mundo el hombre ha trazado caminos para resolver esta incertidumbre. En un incesante anhelo por controlar esa motivación, el arte se muestra como vía para explorar el posible encuentro con lo deseado, generándose flujos de potencia entre sujeto-objeto.

Con frecuencia se piensa; deseo es igual a placer, afirmación que parece emanar tras la satisfacción de una necesidad o pretensión de un objetivo y se materializa en la sensación agradable por algo, pero ¿Cuál es el lugar del deseo que surge en lo extraordinario y fuera de la lógica cotidiana? Podríamos señalar cómo la desposesión del objeto del deseo se manifiesta en la repetición de actos, pero en realidad no se clama por la carencia del objeto, sino por la imposibilidad de poseer la experiencia de fascinación que simboliza el motivo del deseo. En opinión de Peter Sloterdijk (2014), el hombre y la quimera de lo que desea puede analizarse desde tres horizontes: de la carencia, el exceso y la potencia.

Comenzaremos situando al sujeto que, atravesado por el deseo, genera un flujo de fuerzas variadas difíciles de interpretar, pero detrás de esa voluntad poderosa del alma, el arte puede significar la constelación de significados y simbolizaciones del deseo, pensemos así, el arte no es medio si no el lugar del deseo. Por otro lado, la construcción de exceso como una forma para encausar una serie de elementos fútiles de placer, adosa la significación que le otorgan las sociedades contempo-

ráneas a la conquista rápida, sin embargo, este comportamiento no es más que uno de los grandes estragos de la estructura de las macroeconomías, fabricar una simulación para confundir deseo, por obtención del placer.

El deseo como carencia, hace del propio hecho el festín anhelado, por lo tanto, un motivo de incesante lucha para alcanzarlo. En este orden, Deleuze y Guattari (1995) visualizaban el problema de la posición del deseo en tanto máquinas deseantes y máquinas sociales a partir del exceso como equivalente de creación, consideraron que el placer como meta, amenaza al deseo de convertirse en su propio padecimiento o fin en sí mismo, podíamos pensar entonces cómo el hecho placentero sucede en la medida que las expectativas coinciden con lo representado; es decir, cuando lo visto logra armonizarse con las perspectivas individuales, visto de esta manera, el deseo se tornaría en idea de insatisfacción.

Nos ocupa en este momento reflexionar si el deseo como exceso se encuentra oculto en la teatralidad y la fiesta del simulacro, si bien mueve a la fascinación de hacedores y espectadores en la pretensión de alcanzar aquello que no se posee, también la imposibilidad de posesión puede detonar la atracción hacia ese propósito, de la misma manera despierta la fuerza capital para transformar o provocar algo.

En el universo de la teatralidad, el deseo reposa en las condiciones, o bien, en los elementos como el tiempo (ritual y cotidiano), el espacio y personaje. La revelación que provoca el simulacro sobreviene en el momento donde afloran la espontaneidad, la fe, la satisfacción, la alegría, la euforia que participantes y espectadores fundan en un recíproco acto de dar y recibir. No se puede afirmar quién aporta más al acto, el que interpreta o quien presencia, pues ambos comparten *el respiro corporal* como denomina Fernanda del Monte (1978) al cruce de miradas, emociones y hasta humores corporales en un acontecimiento teatral.

Si bien el disfraz, la máscara y la situación dramática contribuyen al fortalecimiento de la teatralidad desbordante, cuando el participante se ve representado deposita todo tipo de concep-

ciones asociadas al poder, el sometimiento, la injusticia, el acontecimiento teatral puede coronar el deseo, no obstante su condición de acto inacabado, al que hemos hecho referencia, retorna al sujeto a la experiencia agrídulce de la desposesión cuando el acto mágico y el momento de ensoñación se extinguen, esa es la condena del hecho teatral: lo efímero, visto de esta forma, la esperanza de la reaparición del acto se gesta desde el día en que culmina avivándose el apetito del deseo que da origen al simulacro.

En medida que el objeto del deseo tiene un excedente mágico se une la fascinación, se vislumbra una línea delgada entre realidad y ficción en el simulacro, dentro de ese marco, conviene preguntarse hasta dónde lo que se dice y hace en la ficción en realidad significa provocación a lo establecido, al poder, si bien el participante en un simulacro se transforma en otro sujeto, sin duda aparece un marco revelador de aquel hombre que sonríe a pesar de la adversidad; pero en definitiva, dominado, “nuestros hábitos animales son transmutados por la conciencia en lealtades y deberes, y nos volvemos <personas> o máscaras”. (Goffman, 1997:68).

Tenemos un rostro que nos identifica como pueblo que ríe de la muerte, hace sátira de las desgracias naturales y políticas, de este modo preexiste una tendencia a mirar con un sesgo de sátira la adversidad, por eso somos una sociedad que articula un complejo metalenguaje a través de la ironía:

A través de esta herida cultural política resuella: y en nombre del dolor por el pasado quebrantado inventa un perfil del hombre actual que corresponde, punto por punto, al mito del edén subvertido. Así los mexicanos que han resultado de la inmensa tragedia —que se inició con la Conquista y terminó en la Revolución— son habitantes imaginarios y míticos de un limbo violentado. (Bartra, 2002:14).

La concepción del deseo en la presente investigación refiere al exceso como un detonante estético/temático que al combinarse con los elementos tonales de la teatralidad corren la cortina del exceso y la transgresión, se trata de una situación de la que brotan el furor y el delirio relacionados con comportamientos extremos, desazón, desdicha, se transforman en gozo exuberante para acceder a

la purificación. En opinión de Peter Sloterdijk los procesos catárticos se conciben en un espacio como el purgatorio, un sitio donde “se experimentan también estrecheces y apuros, pero en un horizonte de esperanza” (2014:545), de modo que el simulacro vive como penitencia gozosa el riesgo físico y en segundo lugar la invisibilidad como un proceso de *infirmación*¹² de la existencia.

Por consiguiente, en un simulacro el tratamiento que se da al suceso que lo motiva frecuentemente toca el exceso y el deseo que desborda, sin duda, traza un movimiento que va de lo ficcional y a lo real, la escena puede alternar interpelaciones como personajes de ficción y como sujetos sociales, mientras que los espectadores, generalmente la multitud, acuerdan un juego en el que el hombre común aspira a tocar el peldaño de lo deseado, hacerse visible a través de la sobreposición de elementos tonales como fiesta, noche, color, música, baile en los que se manifiesta el deseo en planos del exceso y la potencia.

1.1.4 Cuerpo y transfiguración en el simulacro.

Se dice que mediante la experiencia de vida se graba un recuerdo corporal, dispositivo a través del cual se puede reconocer el cuerpo como lugar de las imágenes. Al tratarse de una entidad viva éstas serán efímeras, dada la cualidad de vida. La imagen, es la forma que se graba en un cuerpo y a su vez, es transmisor de la imagen. Este último se define por elementos como la edad, el género y la historia de vida; así, en el plano de la colectividad el cuerpo está determinado por el entorno, la esperanza de vida y la educación. Para Hans Belting (2002), el cuerpo natural es colectivo y a

12 Infirmación, es un concepto empleado por Jean-Claude Bourdin (2010) para reflexionar sobre de los procesos sociales de la existencia humana, donde se critica la “normalidad” con la que el sistema de poder aprueba lo que es visible y audible en una sociedad, así entonces, sectores de subalternos, pobres, empleadas domésticas, amas de casa y desempleados, son excluidos e invisibles sociales.

su vez portador de individualidades, Belting sostiene la idea de que los cuerpos llevan imágenes a otros lugares o las trasladan a otra época, de allí que un acontecimiento origina nuevos conceptos de cultura, pues la huella de difusión de la tradición está ligada a los cuerpos individuales.

Si el imaginario individual se reconoce en el sueño, podría afirmarse que el imaginario colectivo se desarrolla en el mito, en ambos casos el cuerpo es poseído por imágenes que lo ocupan o abandonan, en esta medida se puede hablar de *transfiguraciones*, o dicho de otra manera, la posibilidad de representar un cambio de forma para revelar su verdadera naturaleza; por ejemplo, Cristo una vez resucitado se mostró ante sus apóstoles *transfigurado* o bajo otra apariencia, sin embargo, su nueva condición corpórea lo seguía describiendo.

Hablar sobre el cuerpo sigue ocupando un lugar importante en las investigaciones de las ciencias sociales, sobre todo desde la segunda mitad de siglo XX, sin embargo, en lo que va del siglo XXI, se ha convertido en un tema imprescindible, se ha diversificado la participación de las disciplinas que hablan sobre él. Los enfoques van desde la sociología, la antropología, la filosofía o la psicología, entre otras más, pero todas han otorgado un lugar dentro de su universo de conocimientos.

En estas perspectivas se mantiene un hilo conector a partir de dimensiones en la estructuración del cuerpo, entre las que se encuentran, la biológica, cognoscitiva, psicomotriz, emocional, relacional y comunicacional, todas ellas matizadas a partir de cortes éticos y estéticos que dejan al descubierto su coraza sociocultural. Esto sin duda hace apreciar al cuerpo no solamente como estructura biológica con funciones para la existencia, sino en una construcción social, política y cultural que mantiene procesos comunicacionales a partir de la conciencia del hombre y de los procesos de aprendizaje en permanente construcción.

La praxis del cuerpo genera aprendizajes desde sus propias experiencias y de las generadas a partir del contacto con otros cuerpos, es una manera de presentar al cuerpo vivo y consigo mismo, una forma de aprender y manifestar lo que se ha denominado *corporeidad*. La corporeidad se sustenta en el sujeto, en la diversidad, en los aprendizajes, en la construcción de un *complexus* como apunta

Edgar Morin (2004), se trata de la deconstrucción del cuerpo para reconstruirlo desde la perspectiva sociocultural porque de ese ámbito nace el cuerpo representacional, el cual piensa, actúa y genera experiencias significativas que dan sentido a la existencia social e individual.

Sin embargo, siguen presentándose cuestionamientos respecto al cuerpo, porque no se vive un solo cuerpo, sino una diversidad de ellos, una corporeidad heterogénea de la sensopercepción del sujeto mediada por la construcción de lenguajes cada vez más complejos, prácticas materiales y simbólicas que desarrollan un cúmulo de significaciones producto de la interacción permanente con otros cuerpos.

Buena parte del pensamiento occidental ha construido diversos discursos sobre el cuerpo y sus modificaciones. Ejemplo de ello son los tratados de Marcel Mauss (1934), Merleau Ponty (1945), Foucault (1964), M. Jackson (1983), o bien Pierre Bourdieu (1990). Estos pensadores exponen el binomio cuerpo-contexto para discutir arduamente si el cuerpo está determinado por éste, o bien, si el cuerpo crea el ambiente donde se desarrolla. Decidir por una de estas variables influye en las nociones sobre exclusión/inclusión del cuerpo, aceptación/negación, así como las ideas acerca del cuerpo público y privado, las del cuerpo sano y el enfermo, reflexión que abre polémica sobre cómo el cuerpo responde a partir el entorno en el que habita, o desde su misma existencia a manera de agente regulador del contexto.

En realidad, se considera que las dos variables pueden coexistir, por ejemplo, en el teatro Épico del Bertolt Brecht, los cuerpos de los personajes accionan motivados por un contexto que los determina, no obstante, el efecto *distanciador* pugna por la transformación del contexto a partir de las acciones de esos cuerpos, aun cuando no se llega a verdades estabilizadoras, queda el intento reflexivo para mostrar otras posibilidades de existencia.

Por lo anterior, el cuerpo en el simulacro vive un desdoblamiento o capacidad para desplegar otro nivel de significación que, por voluntad propia, se desplaza de lo privado a lo público, hay un movimiento que va de la exclusión hasta situarse en la inclusión, al menos en el tiempo de fiesta.

La tranfiguración corporal que se vive en la teatralidad mantiene actos gestuales que lo enlazan con un código en constante reconstrucción, involucra discursos culturales que se interpretan a partir de imaginarios relacionados con la cotidianidad-extracotidianidad. El acontecimiento del simulacro es una búsqueda para comprender las corporalidades frente a la mirada de los otros. Es primordial analizar el cuerpo como objeto-sujeto a partir de la teatralidad, para reconocer su función en escena y la relación con la ficción, así como la resignificación del tiempo-espacio, por lo tanto de las acciones.

Se trata de una etapa en la que el tiempo y el espacio cobran sentido por la presencia del cuerpo, sucede una modificación de las interacciones entre espectador/creador que posibilita la creación de imaginarios.

El cuadro siguiente propone representar el transitar del cuerpo desde un acto performativo como el simulacro, hasta la experiencia de la transfiguración. El tercer El gráfico recupera la estructura del acontecimiento y el convivio, como prácticas únicas de aquellos que, reunidos en un mismo tiempo/espacio viven la memoria colectiva de una cultura.

Respecto a los imaginarios y discursos culturales que se proponen en el sexto bloque, el simulacro recupera la producción de conocimiento desde la triada lacaniana de lo imaginario, lo real y lo simbólico, se demostraría así que la producción de conocimiento radica en el posicionamiento ideológico del pueblo que resiste someterse a la celebración protocolaria, oficial e instituida, por el contrario, desestructura la linealidad histórica, humaniza a los personajes dotándolos de virtudes, defectos, vicios y originalidad.

En el acontecimiento del simulacro el cuerpo crea aprendizajes a través de experiencias performativas, de repetición satírica con otros cuerpos, emanando una experiencia del recuerdo, es decir, intercambio entre mundo-imagen bajo el tratamiento satírico repetitivo de los cuerpos, en pos de la reiteración del contexto que puede ser insurrecto, caótico uniéndose al del acontecer actual.

Surgen así los discursos que buscan transformar la realidad a partir de acciones concretas de

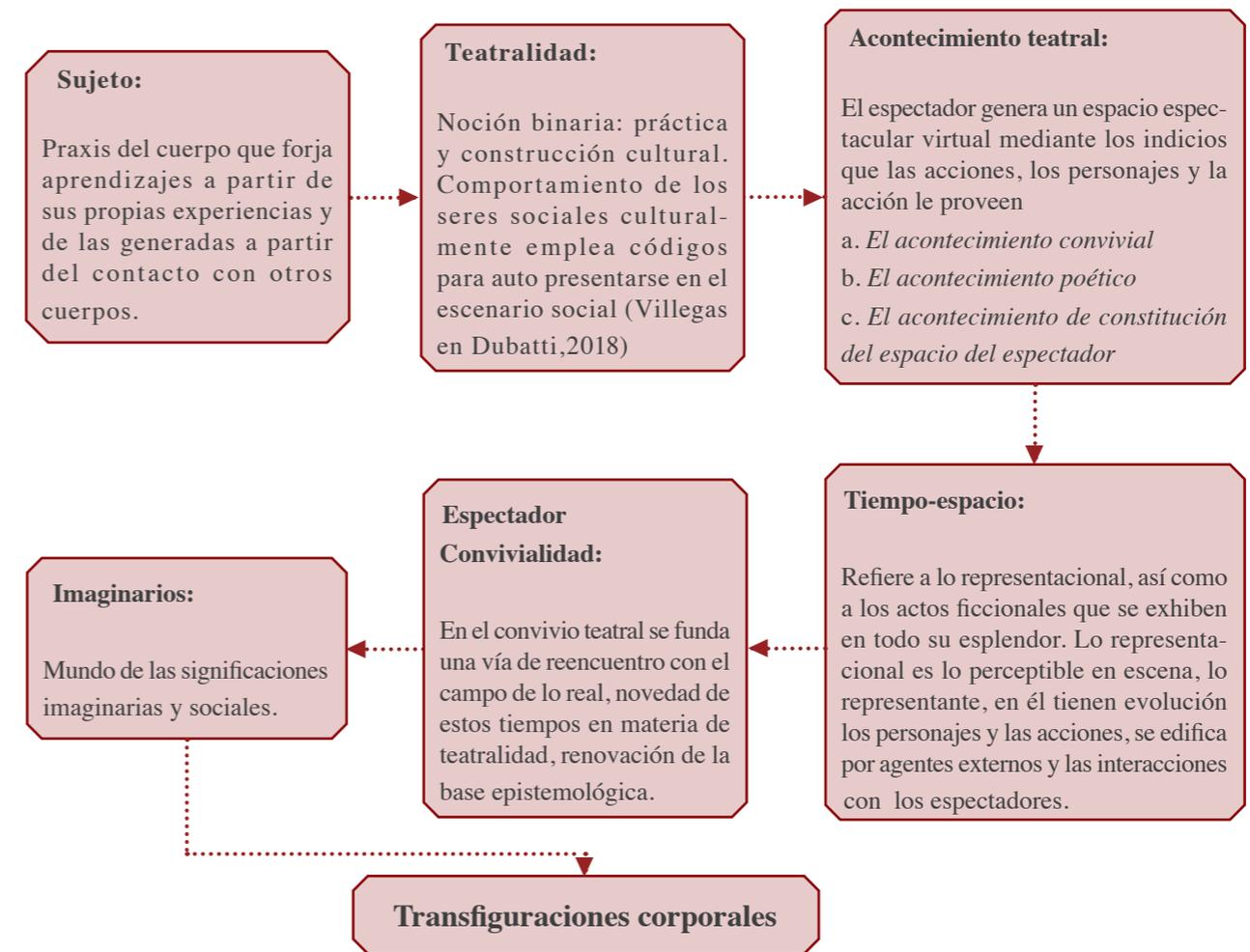


Fig. 2. Transfiguraciones corporales en el acontecimiento del simulacro

la representación simbólica del cuerpo o *lenguajes corporales*, como los llama Flora Davis (1976), pues constituyen pautas de relacionamiento que se pueden confirmar en el simulacro mediante los códigos corporales los participantes a través de la acción corporal expresan empatía con el espectador, dialogan corporalmente contrario a este lazo corporal-comunicativo, o bien se crea distancia, admiración. Éstas son acciones se vuelven provocación para la participación del espectador como cocreador de la acción-ficción, por otra parte, se afirma el profundo sentido de la existencia social en comunidad, el lenguaje corporal del personaje expresa una reelaboración del acontecimiento.

Toda expresión escénica se constituye a partir del movimiento, tanto físico como interno, los patrones rítmico-cinéticos¹³ más allá de la utilidad corpórea expresan de manera estilizada, en un tiempo/espacio particular, una serie de significados indispensables en el discurso del cuerpo representacional porque requiere de la coordinación de movimientos rítmicamente ordenados, con sentido expresivo-comunicativo más allá del estado de ánimo, en el denuedo de trascender formas convivencia y procesos de interacción.

El desplazamiento escénico que sucede a partir del cuerpo representa el encuentro con realidades tangibles y simbólicas que se estructuran a partir de los movimientos de los intérpretes, la corporalidad del profesor o del albañil que interpreta un personaje está condicionada por su realidad; sin embargo, el intérprete crea un nuevo código corporal sin desprenderse de su propia realidad para que nazca una creación amplia en significados.

Cada desplazamiento o gesticulación, estructura un tejido complejo de expresiones que cobran sentido en un tiempo/espacio. Es adentrarse en un mundo de representaciones a partir de la cuales se estructuran expresiones de la realidad circundante, en el simulacro los movimientos escénicos no se establecen bajo ningún diseño preestablecido, ensayado o trazado, sin embargo, existe un

13 Cinética: Es el estudio de los movimientos corporales desde sus posturas, posiciones, movimientos localizados, expresiones, tensión y tono muscular, entre otra multiplicidad de características, en su dinámica contextual.

acuerdo imaginario con el espectador; así, en las batallas el arribo de la tropa de españoles genera el “movimiento escénico” de los espectadores al bando de los guarines, el nivel de significación de la marcha y la corporalidad de los españoles *performa* el accionar de los otros, la plaza, la calle y la totalidad del pueblo se transforman en el lugar de la acción. El factor actancial¹⁴ y las relaciones entre participantes-personajes desarrollan las acciones (Brook, 1973), en esta perspectiva el espacio es una dimensión reconstruida, efímera y cambiante.

Entre la conjugación de relaciones, el juego exterioriza sus propios límites entre lo simbólico y lo ritual, desde el momento en que el espectador entra en contacto con lo escénico se genera una convención o juego simbólico, donde abandona su papel de observador para convertirse en alguien que participa en un acontecimiento que se desplaza del teatro al juego y la *performance*¹⁵. El espacio no se agota ahí, se necesita observar cómo se recrea y multiplica a partir de las evoluciones gestuales, de las acciones llevadas a cabo en él, así como las interacciones que entablan los actores y el público. En esta perspectiva, se construye una territorialidad colectiva en el simulacro que diversifica y propaga las posibilidades expresivo-comunicativas que el ritual y el juego le provee.

El tiempo de la representación refiere a la duración real en la que transcurre la escenificación, la lectura de este tiempo puede hacerse a través de la codificación de signos verbales y no verbales. Por eso las relaciones que entablan son cambiantes, mutables y en momentos pueden coincidir, por

14 Fuerzas principales del drama y su papel en la acción, es la revelación dialéctica y el traslado progresivo de los caracteres de los personajes y la acción. Esclarece la configuración de los personajes, en comunión a un sistema global de acción.

15 Patrice Pavis reconoce en el término inglés *performance* a toda acción y todo lo que se puede ejecutar, de manera que hace una distinción de la palabra en lengua francesa *la performance* que, aplicada al teatro, es el hecho de ejecutar una acción por el actor desde el proceso de creación hasta el resultado final. Así *performance art* (en inglés) es un género que surgió en la década del 60, el *performer* no representa un papel, no imita en el sentido aristotélico, sino que realiza acciones y él es el sujeto mismo de su presentación. En resumen, *performance* es la ejecución de una acción, es el acontecimiento que se contrapone a un teatro de texto y de repertorio. (Pavis, 2016).

ejemplo, la relación entre la acción y el discurso consiguen comprenderse a través de la fábula o argumento que establece orden, ritmo, de manera que estructura frecuencias. (Ubersfeld, 2002).

Pavis (1998) expresa que el tiempo es lo vivido y acontecido, es el conjunto de acciones sucedidas en un presente continuo, hasta dar paso a otro presente renovado. El tiempo materializa través de actores y personajes, por lo que sus medios de expresión escénica se simbolizan en el espacio a través de la progresión dialéctica de la acción, de los diálogos, de la historia. Es una producción con sentido que otorga coherencia a lo que acontece para dinamizar y constituir realidades alternas.

El tiempo-ficción es propio de todo discurso narrativo descrito por la palabra; el gesto, el movimiento, remite a una extra-escena y apela a nuestra imaginación para simbolizar en un sistema de referencia (Pavis, 1998); que lo representado es la realidad, pues se estructura lógica e históricamente como el tiempo real, utiliza todos los artificios necesarios para hacer creer que es real todo lo que acontece, que los sucesos narrados a través de las acciones sean creíbles a los ojos de los participantes en primera instancia y después a los ojos de los espectadores. (Bobes, 2001). Bajo la anterior perspectiva, el tiempo escénico, como el dramático-ficcional, posibilitan el entendimiento de la teatralidad creando un mundo de ilusiones, de simulaciones y recreaciones de la realidad

Definitivamente, habría que considerar que la teatralidad a través del binomio formado entre tiempo y espacio adquiere sentido y se concreta. Sin embargo, el componente ineludible para la representación es la acción, es el sustento, la parte activa imprescindible del drama, luego entonces de la teatralidad. En lo subsecuente se analizarán las implicaciones de la acción y la ficción.

Ahora bien, desde el pensamiento de Aristóteles a través del *El Arte Poética* (1979), el drama en primera instancia es la imitación de una acción que puede ser decisiva, conlleva de manera directa o indirecta un cambio o transformación por el hecho de proponer la reproducción de lo vivo y la visualización de un conflicto en plano humano. (Tovar, 2006). El conflicto se instituye como el dispositivo que mueve a los personajes y plasma las pasiones humanas, propiciando encuentros y desencuentros para despertar sentimientos diversos. Es el factor que infunde movimiento en el drama

pues a partir de él afloran valores, sentimientos, estados de ánimo y posturas ante la vida.

La acción dramática es un constructo que se moldea a partir del contexto y las circunstancias que la propia realidad socio histórica demanda. Juan Tovar afirma que la acción dramática debe ser una y entera, que se desdobra en tres momentos: un principio, un nudo y un desenlace. El planteamiento supone la exposición de asuntos que se complejizan y pueden derivar en un posible cambio de fortuna, con ello, el desenlace:

La acción es simple cuando el cambio de fortuna se verifica en ella sin peripecia ni reconocimiento, compleja cuando dicho cambio deriva de un reconocimiento o peripecia¹⁶ o de ambas cosas, mismas que contribuyen la mayor fuente de placer para el alma del espectador. (Tovar, 2006:23).

La ficción funciona desde el territorio de la verosimilitud y la resignificación, es el encuentro con la dialogicidad, asevera Pavis (1998), que en ella alternan dos *simuladores*: el autor y el actor, por ejemplo, en el teatro *hacer como si* se declara por un personaje en tiempo presente se ponen en juego convenciones que el espectador valida como idea de *real*, no obstante, ficción no se opone al concepto de realidad. Ficción y realidad producen una interpretación particular para dejar al descubierto una multiplicidad de voces, textos, discursos alternos estructurándose como paráfrasis, resulta de vital importancia reconocer aquellos procedimientos de los que se vale para desentrañar, no solo una realidad, sino múltiples realidades sobrepuestas o condensadas de acuerdo con las situaciones por las que atraviesan los personajes.

En la transformación de la realidad se reconoce un versátil acomodo de signos y símbolos que repercuten en el contexto y el tiempo/espacio de la acción. En conclusión, la acción-ficción atañe al

¹⁶ Peripecia es un vuelco de la acción, producido de acuerdo con la necesidad o la verosimilitud. Reconocimiento o anagnórisis es una transición de la ignorancia al conocimiento llevando consigo un paso del odio a la amistad o de la amistad al odio en los personajes destinados a la felicidad o al infortunio. (Tovar, 2006:23).

universo de la simulación porque exhibe conscientemente al individuo a través de una convención o juego de representación de roles:

La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa. La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación. (Cornago, 2009:11).

Por ejemplo, el simulacro proyecta una mirada específica sobre un acontecimiento, el que mira y observa la teatralidad acepta lo visto proyecta una idea concreta sobre el hecho, acción-ficción cobran significado de diferente manera según el contexto, el tiempo y el espacio de la teatralidad.

Por consiguiente, proponemos que la transfiguración corporal en el simulacro, está a travesada por las huellas que imprimen el baile, la música, el disfraz, la comida, las detonaciones, insumos que su vez generan una especie de embriaguez de los sentidos, la mezcla crea la fórmula para la fascinación que sostiene al fenómeno aun cuando se aleja de los valores ideales de una sociedad, su naturaleza es el acontecimiento en todas sus perspectivas porque irrumpe el relato de la historia, narra desde el presente incertidumbres, esperanzas sobre el acontecimiento relatado, por supuesto este fenómeno no queda cerrado, un simulacro cumple ciclos, de allí su constante reconfiguración.

En la perspectiva aquí planteada, el simulacro se erige como un acontecimiento capaz de explicar el sentido de la historia y reinventar la propia cotidianidad. En él la función del cuerpo es capaz de crear zonas de experiencia, resignificando la repetición satírica con otros cuerpos, evocando la memoria del recuerdo, toda vez que, el intercambio entre mundo-imagen bajo el tratamiento satírico repetitivo de los cuerpos celebra la reiteración del contexto insurrecto y caótico de un acontecimiento como fue la Independencia de México, unido al babel del presente.

1.1.5 Liminalidad: cualidad de hibridación en el simulacro.

El teatro propone un sistema de organización único que requiere reunión *poiesis*,¹⁷ corporal y expectación, un acontecimiento en el que se reúnen de cuerpo presente —de allí el término convivio¹⁸— intérpretes y espectadores para esperar; ya no solo para mirar, si no para poner en acción su relación con los acontecimientos ante la presencia unida.

En la creación artística existe un vínculo corpóreo/emocional con la fuerza suficiente para detonar, desbordar, legitimar pensamiento y conocimiento que de ella emanan, por ejemplo, el origen del concepto del teatro planteado desde la antigüedad grecolatina refiere a los cambios en las visiones del mundo, las concepciones, las poéticas, las prácticas y las teorías del teatro modificadas a la par de los postulados sobre la modernidad y posmodernidad, de modo que en tiempo reciente ha aparecido el concepto de hibridación¹⁹, el cual se toma como préstamo de los estudios sociales, en particular con el pensamiento de García Canclini (1989) que analiza la problemática de la hibridación cultural, en tanto lo tradicional interactúa con lo moderno.

Por lo tanto, consideramos como hibridación aquellas redes de interacción entre prácticas artístico-culturales bajo los principios de inclusión-exclusión, adaptación, resimbolización, así como tensión entre formas tradicionales y nuevas propuestas de la producción artístico-cultural, toda vez que el presente estudio incorpora diversos elementos que nos hacen mirarlo en una constante migración

17 En la perspectiva aristotélica, *poiesis* refiere a todo proceso creativo, Platón ya definía como el acto que convierte cualquier asunto del no-ser, a ser.

18 Recordemos el origen de concepto formulado por Jorge Dubatti para definir la experiencia que se produce mediante la reunión en cuerpo presente, entre artistas y espectadores sin la intermediación de la tecnología.

19 La hibridación es un concepto aplicado en las ciencias sociales para determinar los constantes cambios en los modelos sociales como la inclusión, exclusión, integración, diversidad, desintegración como resultado de la sociedad global, por consecuencia impacta en ámbitos de la creación artística y producción cultural. (Sandoval, 2003).

entre lo artístico, lo festivo/carnavalesco, el posdrama, la teatralidad, pretendiendo ordenar las tensiones entre pensamiento y realidad, porque “aprendemos cada vez que no tiene sentido totalizar el sentido”. (Nancy, 2014:18).

Jean Luc Nancy eleva el valor del pensamiento porque es una vía de acceso al conocimiento y la creación; así en el plano artístico se cumple la máxima de “crear es pensar”. Si bien el artista en su mente reconoce, diagnostica e investiga el fenómeno, es el deseo lo que lo problematiza y potencia, durante este período de motivación él acciona pensando, porque en la creación artística nada es casual ni carente de sentido.

La relación pensamiento/cognición del arte constituye un objeto de estudio especialmente indescifrable a diferencia de las ciencias exactas, seguramente por la separación existente entre el creador y lo creado, la investigación en este campo abre la posibilidad de pensar los desplazamientos que hay entre el objeto de estudio, el producto artístico y el investigador.

Jorge Dubatti analiza cómo desde estas miradas, la cultura se ha vuelto un fenómeno de conflicto para la visión capitalista donde el consumo que no produce capital es un evento conminado a la clandestinidad y el anonimato ¿Tiene valor entonces el concepto de teatro tradicional, como el lugar donde se mira a pesar de las nuevas dinámicas en la teoría?, ¿Qué sucede con el comportamiento del espectador ante estos paradigmas?, ¿En dónde situar el proceso de creación cuando el devenir se problematiza ante la presencia de políticas culturales, reglamentaciones y discursos críticos?

Indefectiblemente las formas contemporáneas del teatro incorporan cada vez más artefactos o actividades basadas en la tecnología como el láser, multimedia, escenarios transformables, marionetas gigantes y motorizadas, en estas actividades se refuerza la idea de perdurabilidad del convivio, en medida que una colectividad se reúne en torno a un asunto que les es común, en un tiempo y espacio compartido. Fuera de esta forma quedan aquellas manifestaciones que se definen como artes escénicas, si bien estas escenifican y representan, no implican estrictamente la reunión convivial, se aprecian en colectividad, pero carecen del creador en vivo, algunos ejemplos pueden situarse en las

aguas danzantes, los espectáculos con hologramas y máquinas.

Sobre las ideas anteriores se edifica la distinción entre artes escénicas conviviales y no conviviales, de manera que el simulacro se situará en la primera clasificación dadas las características presenciales, de reunión y de interacción entre sujetos que allí se manifiestan.

Estamos viviendo la segunda década del siglo XXI, el teatro se encuentra en una perspectiva que busca permanencia en el gusto del espectador ante el torbellino de acceso a la información, el entretenimiento y la vacuidad en propuestas que atrapan al público. Una crisis que atañe tanto al concepto como al hecho mismo y de la cual deriva una relación distinta entre el teatro y el espectador, de modo que la teatralidad es probablemente el componente que permanece en manifestaciones socioculturales en la pretensión de mantener aquellas prácticas que implican la mirada del otro.

Pensar lo material y lo inmaterial de las formas pretéritas del teatro, la mímica, los títeres, las artes circenses, o las que provienen de las últimas décadas del siglo XX, recursos multimedia o *mapping*, entre otros, invitan a replantear ¿Qué elementos de la teatralidad hace comunes a estas formas de la representación?, ¿Qué factores liminales sostienen a cada una de ellas?

Ante la abundancia de formas escénicas, la liminalidad es un concepto para pensar los fenómenos del teatro actual o del pasado reciente que no se circunscriben a un teatro convencional o de la representación de una historia con una trama, conflicto, personajes y situaciones, o bien, el llamado teatro dramático. Necesariamente los fenómenos de liminalidad llevan a preguntarnos si lo que se contempla es teatro, pues conservan los tres elementos descritos por Dubatti: convivio, *poiesis* corporal y expectación, pero incluyen otras peculiaridades que tiene su origen en la idea de liminalidad de Víctor Turner, donde se acude a “un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social”. (1988:171), de allí su aproximación con las experiencias rituales.

Desde hace más de dos décadas en el campo de creación escénica en Latinoamérica se advertía “un teatro de fronteras y límites difícilmente clasificables de “multidisciplinas y límites con la danza,

artes visuales y sonoras, espaciales, lenguaje de impresiones fuertemente visuales que se imponen al espectador”. (Rubio cit. en Diéguez, 2014:26). Este grado de ubicuidad hace de la liminalidad también un concepto vinculado a la *comunitas*; un término de la antropología sociocultural para aludir al espíritu de comunidad en igualdad al servicio de sí mismo y de los otros. (Diéguez, 2014).

Antonin Artaud expresó que en el teatro tenían lugar los fenómenos de tensión liminal, incluso en actos muy remotos como el rito/teatro, las prácticas de los mimos grecolatinos y los intérpretes medievales, en suma, cuando los acontecimientos fluctúan en dos o más escenarios sitúan al espectador en la *suspensión* de reconocer si se trata de teatro o de algo que él no puede definir, por tanto, a esta cualidad de los actos representacionales se les ha denominado liminalidad.

El cuerpo del actor es el espacio por excelencia de observación de la liminalidad, en el intérprete convergen al menos tres dimensiones corpóreas: el cuerpo natural/social, el cuerpo afectado y el cuerpo poético²⁰. El espectador también representa una figura esencial gracias a su presencia, interactúa con el actor y configura la *poiesis* con sus intervenciones de silencio, risa o llanto, aplausos o rechazo.

En algún momento el teatro performativo, el *happening*, el *music hall*, el circo, las manifestaciones/acciones políticas como los *escraches*²¹, las instalaciones corporales vivientes, el teatro posdramático y los simulacros se desplazaron de “eventos” a teatralidades con trasfondo liminal. El panorama de las teatralidades modernas asevera Dubatti, funcionan como una fuerza centrípeta, de modo que la liminalidad actúa como fuerza centrífuga hacia el no-teatro (2016), este movimiento

20 Hans Thies-Lemman (2013) categoriza en tres dimensiones el cuerpo del intérprete, refiriéndose en la primera al estado corpóreo del sujeto-actor cotidiano, la segunda refiere al momento de transición de lo cotidiano a la interpretación de un personaje. Así, la dimensión del cuerpo poético refiere a la reunión de lenguajes (corporal, vocal, emotivo) en función de un carácter, por lo tanto, es en este cuerpo donde se vierten los propósitos estéticos, discursivos y poéticos.

21 Escrache, nombre con el que se reconoce en países como Argentina, Uruguay y Venezuela, a un tipo de manifestación en la que los activistas se dirigen al domicilio, lugar de trabajo o lugares públicos donde se reconozca a alguien que se quiere denunciar.

semejante al punto de abismo en el que es difícil situar origen y final de una representación dentro de otra.

En definitiva, a la afirmación de Ileana Diéguez sobre liminalidad como práctica que “tiene que reinventarse cada día, asumiendo el mismo riesgo” (2014:27), sumaría también la de teatralidad, como una categoría susceptible de cambio en medida que el entorno se modifica. En el simulacro lo liminal aplica desde el momento en que no hay fronteras del teatro con el no teatro, es lo diverso, la abducción de materiales no teatrales que se apartan de la representación tradicional para conformar un universo de amplias posibilidades para el juego, exploración e interacciones sociales. Los participantes del simulacro tienen una manera de concebir la creación escénica sin texto dramático, éste deja de ser esencial para dar lugar a la intervención performática porque modifica las acciones de los participantes, hay una nueva función del actor en la que él ya no es el *intérprete* de un personaje, sino *creador* de un carácter, autor de su propia intervención, razón por la que nombraremos a los participantes del simulacro como *creadores* de sus propios universos estéticos, por ello, no se les nombrará actores.

Para recapitular, en el simulacro lo liminal es el preludio que congrega transformación, encuentro y expectativa por el cambio. La hibridación a la que nos referimos no tiene que ver necesariamente con la forma del teatro convencional, en el simulacro la liminalidad se relaciona con aspectos internos, por ejemplo, la fuerza creadora de organizadores-participantes mueve a miles de voluntades semejantes a las de los actos de fe, sin ser un evento de tipo religioso. Liminal es también el estado de exacerbación que oscila entre la violencia y el delirio, cuyo origen se halla probablemente en el descontento social. El estallido colectivo no se dirige a un objetivo en particular, entonces, no se puede hablar de violencia porque no ejerce ningún daño. En sí, el simulacro es un sitio propicio y abierto para compartir euforia, alegría, orgullo; se fusiona el tiempo histórico con el tiempo real, se generan alianzas y amistades entre “desconocidos”, los une la reunión en cuerpo presente, cumpliéndose así la máxima convivial.

La ley, la prohibición se inmovilizan durante los días de fiesta, se observa una zona de mezcla

entre los observadores; los que miran distantes, los que se involucran, los que bajo el asombro rehúyen o niegan la festividad; la transfiguración es moneda de cambio entre los participantes, una categoría por la que se está dispuesto a abandonar trabajos, viajar miles de kilómetros y realizar considerables inversiones económicas con tal de vivir la experiencia de transfiguración. El simulacro no sentencia ni juzga lo excéntrico, por el contrario, está abierto a las posibilidades de combinación, conflicto y fusión que se deseen explorar.

Por lo tanto, consideraremos la tensión entre formas tradicionales y nuevas propuestas de la producción artístico-cultural, toda vez que el presente estudio incorpora diversos elementos que nos hacen mirarlo en una constante migración entre lo artístico, lo festivo/carnavalesco, el posdrama, sin olvidar la cercanía con el acontecimiento y las prácticas sociales.



1.2. Desplazamiento del teatro dramático al teatro posdramático.

Definir los elementos que estructuran el teatro necesariamente obliga a una retrospectiva en la *Poética* de Aristóteles²², pues allí quedó asentado el origen del fenómeno escénico. A pesar de las cuantiosas opiniones sobre las virtudes de este postulado, los nuevos pensamientos apuestan por desplazar el paradigma del teatro dramático hacia nuevos juicios, no obstante, en ambos enfoques el teatro es la única práctica humana que pone en juicio el comportamiento de los hombres a través de la materialización de realidades ficcionadas, o, dicho de otra manera, situadas en el plano de la interpretación.

²² Pensador de la antigüedad que sentó las bases para la reflexión dramática de su momento, que cobra vigencia aún en el presente. El filósofo señalaba, que una de las finalidades de su trabajo era construir los argumentos de la composición poética para que ésta se comprendiera, su postulado defendía la idea de que el poeta tenía como tarea principal reproducir miméticamente los temas, considerando la universalidad de las acciones y las pasiones humanas.

El presente apartado establecerá los criterios que definen el teatro dramático y el teatro posdramático, más allá de realizar un recuento abreviado para cada una de estas formas, se propone reflexionar sobre los movimientos que han forjado otra manera de escribir, escenificar y apreciar el teatro. Un nivel de análisis podría destacar los elementos a favor y en contra de cada forma, no obstante, la pretensión de este escrito radica en comentar la transición que se vive en el teatro y la teatralidad del simulacro.

Si bien hay un apego a la forma dramática generado por la repetición del paradigma aristotélico, también contribuye el enfoque de las escuelas teatrales en el afán de *cultivar* al espectador, situándolo en una óptica pasivo/contemplativa de sus propias experiencias para transmitir el *gran mensaje* de manera organizada entre el autor, director, actores y creativos para beneficio del espectador, la presencia de éste concreta otra manera de pensar y hacer la escena, como principal destinatario concede, o no, el beneficio de su presencia para hacer posible el fenómeno teatral.

De esta manera, hemos analizado aquellos aspectos que sostienen la idea del teatro dramático y las transformaciones que supone el posdramático a partir del pensamiento de Hans-Thies Lehmann (2013), su reflexión apunta a nuevas concepciones de las dramaturgias literarias y escénicas del mundo, públicos, así como modos y medios de producción, cavilaciones de las que surge el concepto de teatro posdramático y el universo de significaciones que éste implica

1.2.1 Contenido e identidad del teatro dramático y teatro posdramático/performativo.

Estudios de teatrólogos, psicólogos, sociólogos y antropólogos han intentado definir exactamente qué hace que el hombre sea un ente teatral por naturaleza, la pregunta persiste ¿se debe al gozo que le produce el juego?, o ¿la función ritual?, y ¿qué hay del gusto por la transfiguración?, ¿la necesidad de contar y comunicar algo? Seguramente todas estas preguntas otorgan sentido constitutivo

a este milenario suceso. En una cosa coinciden las variadas versiones: su origen es eminentemente ritual y religioso.

El ritual en el teatro se originó con el sujeto que, inserto en la colectividad, participó de la ceremonia antes de concebirse como actor o sacerdote. En su origen, este acto mágico/religioso rindió culto a los fenómenos inexplicables o inquietantes para el hombre, de manera gradual el hecho se tornó en un evento con implicaciones sociales y estéticas hasta llegar a la conciencia social y la inclusión de la tecnología.

Para la etimología griega, *theatron* designa el lugar donde los espectadores apreciaban una representación, esta noción primigenia expresa únicamente el sentido contemplativo del lugar, del espacio donde ocurre la representación. Otra perspectiva es la de Aristóteles, quien, en su *Poética*, escrita en el Siglo IV a.C., discursó sobre asuntos de tipo espectacular y del texto, pero el concepto teatro se complejiza cuando entran en juego las ideas sobre géneros dramáticos y estilos.

La teoría literaria occidental cuenta con los reconocidos tratados de los formalistas rusos y la Escuela de Praga en los que se expresa una relación metodológica de la propuesta aristotélica. A mediados del siglo XX, el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli²³ consideraría ampliamente dichos postulados para formular su particular interpretación de la *Poética*. Usigli afirmaba que la palabra *drama* era aplicable a cualquier género del teatro, porque todos ellos representaban acción, a más de destacar la presencia del conflicto o nudo sin el cual no puede haber teatro.

Antes de abordar analíticamente los distintivos del teatro dramático, es importante insistir que la apreciación del conglomerado teatral puede referir al texto dramático y a la representación, así el teatro se edifica como un sistema de las artes.

Somos herederos de la tradición occidental en materia literaria y de otros asuntos, por lo tanto,

23 Rodolfo Usigli, dramaturgo, poeta y diplomático, nació en la Ciudad de México en 1905, su formación teatral se consolidó en la Universidad de Yale, lo que le permitió acceder a las tendencias norteamericanas sobre teoría dramática.

hemos adoptado esa postura a nuestros juicios. Un concepto que regula el funcionamiento del sistema del teatro dramático es la mimesis; categoría que tiene como objetivo la representación mimética, aquella que imita una acción o gesto, con la necesaria presencia de intérpretes de esa acción, para un espectador que se reúne en un tiempo y lugar determinado, pues como señala el filósofo griego:

La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación. (Aristóteles, 1948:7).

Visto de otra manera; un texto (acción), un cuerpo que verbaliza y corporiza la acción (actor), para sujetos que miran reunidos (público) en un espacio y tiempo específicos o lugar para la representación.

La tragedia, considerada la forma primigenia de la teatralidad en la *Poética* se constituye por fábula, mimesis, unidad de acción, verosimilitud, catarsis, peripecia y anagnórisis; siglos después Erick Bentley²⁴ (1964) interpretó el axioma del pensador griego para proponer cinco elementos constitutivos del drama: trama, personaje, diálogo idea e interpretación, que, si bien son aplicables a las producciones del pasado, conviene concentrar el análisis en las categorías señaladas por Aristóteles.

Si bien la fábula es el relato de las acciones, sucesos, eventos e incidentes por un actor, cobran significación mediante la mimesis —imitación de la acción— las interlocuciones de los personajes no son más que la materialización de la voz del autor, acompañadas de la “re-presentación que se ofrece como imagen del mundo ya constituido” (Pavis, 1998:53), en este sentido, la unidad de acción se concreta en las acotaciones y didascalias; una serie de directrices planteadas desde el texto para

En 1940 editó el tratado sobre dramaturgia *Itinerario del autor dramático*, donde plasmó su interpretación de la *Poética* de Aristóteles para una metodología de la escritura dramática.

24 Eric Russell Bentley nació en Bolton, Inglaterra. Emigró a los Estados Unidos desde 1939 donde desarro-

situar el tiempo y el espacio en el que se desarrolla la obra.

Mediante las acciones fundamentales se estructura el planteamiento, el conflicto y el desenlace, así la verosimilitud está conectada con el ordenamiento progresivo en términos de causa y efecto. En este trayecto, el personaje toma decisiones que le acarrearán un cambio de fortuna o peripecia, tras superar todas las experiencias que le acarrearán sus decisiones, el personaje vive una *anagnórisis* o *agnitio* que significa reconocimiento. Como elemento culminante, la catarsis o ejercicio de las emociones promueve la liberación/ purificación que reconforta al sujeto y lo retorna a su realidad en un estado de enriquecimiento espiritual.

La idea anterior expresa de manera sucinta el tránsito de la estructura aristotélica en el texto dramático, pero nuevamente aparece Bentley para añadir otro precepto que nos acerca al momento donde se establecen los términos para el surgimiento de otro tipo de teatro, ese concepto es la *acción dramática*.

Para Bentley, la acción dramática se relaciona con las acciones físicas en tanto el esquema dinámico de la obra, además de ser abundante en acontecimientos que despiertan emoción creadora, constituyen el componente dominante de la acción dramática. Seguida de esta reflexión, aporta cuantiosamente la de Armando Partida (2004), quién introdujo una metodología para reinterpretar los textos, según el modelo de acción dramática que clasificó en *modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*.

El teatro dramático será entonces un arte que dispone de todos los elementos artísticos y tecnológicos de una determinada época, como lo anunció Gordon Craig²⁵ en 1905, tiempo desde el cual

lló un importante trabajo sobre crítica teatral y dramaturgia en las Universidades de Yale, Columbia y California. El texto de su autoría *La vida del drama* (1964) expone una serie de reflexiones en torno a la constitución del drama, sus formas y vínculos que guardan con el precepto aristotélico.

25 Edward Gordon Craig, actor, director de escena y escenógrafo inglés, en su escrito *Del arte del teatro* plasmó sus ideas en torno al uso de escenografía y vestuario como componentes que debieran trascender la realidad mediante símbolos,

comenzaban a separarse los conceptos *drama* y *teatro*, concibiendo al primero como un símil del texto escrito y al segundo relacionándolo con el espectáculo escénico vivo, la bifurcación de estos conceptos representa la gran eclosión desde mediados del siglo XX y que continúa desplazándose.

Así, el texto se reconoce como un eslabón de la actividad teatral que, en semejanza con la representación, reúne una serie de signos, sugerencias y órdenes que funcionan recíprocamente para generar movimiento incitado por las palabras del autor donde “el espíritu del arte del actor, de la línea y del color, que son el alma del decorado, del ritmo que es la esencia”, (Pavis, 1998:53), logrará un punto de convergencia en la constitución del hecho teatral.

Los tratados actuales definen, por una parte, un teatro que se representa (dramático) y por otra, uno que se revela (posdramático), es decir; el primero se contempla como un espectáculo basado en la ilusión. El teatro dramático provoca reacciones bajo el efecto de la catarsis y la *anagnórisis*, categorías que intervienen en la apreciación hasta juiciosa de la realidad, pero su esquema de progresión, empatía emocional y participación contemplativa del espectador no garantiza que en cuanto el público abandona la sala también se diluya la efervescencia emocional que se vivió durante la representación.

Cuando en el siglo XX sucedieron las primeras vanguardias, el teatro posdramático manifestó su independencia respecto del teatro dramático sin que ello significara ausencia de éste, el nuevo enfoque planteó una redefinición de la categoría *drama*, pues es un teatro que también plantea conflicto, aunque no en el mismo sentido que el teatro dramático, porque más allá de constituirse bajo este elemento, el posdrama se estructura en obras efímeras, pero imperecederas en la memoria del público dado el alto contenido visual/sensorial, además de contar una historia, su mayor propósito reside en provocar la experiencia transformadora entre creador-espectador.

Si bien el concepto empezó a circular y debatirse en las primeras décadas del siglo pasado, fue

en lugar de representarla como en el Realismo. Formuló el concepto del *actor supermarioneta* para reconocer al actor como un elemento más de la plástica escénica.

en la transición del XX al XXI cuando Hans-Thies Lehmann recuperó y reflexionó sobre el direccionamiento teatral tras el ocaso de las vanguardias escénicas. En su opinión, la nueva forma no es una radical negación de la concepción aristotélica, sino una mutación a pesar de que “el drama no se sitúa en el texto, tampoco en un cuerpo ajeno a la textualidad, sino más bien, en la «perturbación recíproca entre texto y escena»”. (2013:20).

El arte, y especialmente el teatro, tienen el carácter de práctica *socio-simbólica*, es decir, establece un compromiso con la sociedad de su momento. Cuando los medios de comunicación irrumpieron en la vida cotidiana hacia la década de los setenta, también el discurso teatral se transformó adoptando la fragmentación de la narración, la reunión de múltiples estilos, la incorporación de elementos hipernaturalistas y la tecnología a través del video, la multimedia.

Entre las décadas de 1970 y 1990 estuvo en boga el término *teatro posmoderno*, porque definía categorías como: teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de gestos y movimiento. Estas formas tenían un carácter anti-mimético pues rechazaban la interpretación y defendían:

[...] la ambigüedad, la discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de ubicaciones, perversión, el actor como tema y figura principal, deformación, el texto solo como material de base, deconstrucción, el texto como valor autoritario y arcaico, la actuación como un tercer elemento entre el drama, el teatro y el tono. (Lehmann, 2013:41).

Efectivamente, los productos escénicos en la perspectiva del teatro posdramático se construyen en el momento de la *presentación*, eso no quiere decir que se improvisa, sino que a partir de indicios argumentales se preforma hacia la acción, de manera que en ningún momento se acude a la mimesis o a la reproducción mimética de un pasaje histórico de la Independencia.

El teatro posdramático se podría concebir como una vertiente del universo dramático, si se analiza el prefijo *post* inmediatamente salta la relación con el término *pos-moderno*; hecho o práctica artística que deviene de la Modernidad, de allí su apego por las expresiones plásticas/visuales y conte-

nidos diversos, hacen que este teatro se produzca en un tipo de organización a manera de proyecto en el que se reúnen un director y un equipo de artistas de distintos ámbitos como bailarines, artistas plásticos, músicos y actores, para poner en práctica un “*teatro de proyecto*”. Esta labor es esencialmente experimental, ya que consiste en la búsqueda de nuevas interrelaciones y combinaciones de modos de trabajo, instituciones, lugares, estructuras y personas”. (Lehmann, 2013:50).

Teatro posdramático entonces no difiere en un sentido opuesto a la teorización aristotélica, deviene de ella, pero define sus propias reglas en el proceso mismo de la escenificación; lo posdramático recupera poderosamente el sentido convivial, ritual y visual en el que se gestó el teatro, incluso antes que el drama. Teatro posdramático es tal vez una experiencia más reveladora, más vivida en la conciencia y el cuerpo de sus participantes —espectador y actor— quienes reunidos en el acto convivial, edifican una escritura en acción compuesta por otros lenguajes, visuales, sonoros, de movimiento, para la simbolización de las acciones humanas.

De este modo, en la forma posdramática el texto no es el origen y punto de partida para su realización, sino un elemento más. Por ejemplo, las imágenes predefinidas pasan a cuestionarse a fin de generar nuevas posibilidades de *presentación*, en lugar de representación. Nos situamos ante la separación de la representación mimética para dar paso a la reinención escénica; es decir, una manera de ver al mundo sin “las fronteras de lo real y lo virtual, entre el arte y la vida” (2017:17), como afirma Richard Schechner. Fundamentalmente la diferencia entre el teatro que se representa (dramático) y el que se revela (posdramático) consiste en que el primero organiza progresivamente los acontecimientos provocando reacciones y efectos catárticos. No obstante, el esquema de progresión, empatía emocional y participación contemplativa del espectador no garantiza que perdure la experiencia de lo representado, en sentido opuesto, el teatro posdramático-performativo construye prácticas significativas entre actor-espectador a través de la imagen, la sorpresa sensorial y una profunda simbolización del cuerpo, por eso el resultado se nutre en la experiencia del acontecimiento teatral.

Junto al concepto de teatro posdramático, un grupo de artistas-investigadores como Richard

Schechner, Diana Taylor, Josette Féral, Álvaro Villalobos, Miroslava Salcido, entre otros, han generado reflexiones y conocimiento a partir de la ruptura con el paradigma aristotélico, de modo que la nueva manera de presentar los acontecimientos se realiza desde las interrelaciones entre cuerpo, tiempo, teatro para la comunidad y transformar la experiencia en arte, para ellos, esto se concreta a través del *teatro performativo*.

El concepto se nutre de la idea de que el teatro tomó elementos del *performance* para reinventarse, situando nuevas posiciones entre:

Creador en lugar de actor, acontecer de una acción en lugar de su representación (o juego ilusionista), espectáculo centrado en la imagen y la acción en lugar del texto, llamado a la receptividad del espectador, de naturaleza espectacular y modos de percepción de las tecnologías, esos elementos imprimen un rasgo de performatividad. (Féral, 2017:26-27).

Reconocemos en Richard Schechner la preeminencia sobre la conceptualización de performatividad a través de cuatro axiomas modulares en su pensamiento, nos hacen suponer un mundo más allá de la demarcación religiosa, político militarizada y económico-global, cuando proponen una nueva dimensión protagonizada por teóricos artistas de *performance* y de las artes escénicas, para que reunidos mediante el juego, la experimentación, las nuevas interrelaciones, el cruce de fronteras geográficas, emocionales generen un nuevo tipo de conocimiento a través de cuatro axiomas que se resumen en políticas para que el sujeto se disponga a la empatía, la reaccionar y el cambio “performar es comprometerse activamente de por vida con el estudios, con la identificación de cualquier posibilidad de desarrollar un guion, algo con lo que se puede jugar, susceptible de reinterpretar, rehacer y reinventar”. (2017:20).

El teatro performativo es interdisciplinario y transdisciplinario en medida que su intencionalidad modifica la relación tiempo-cuerpo, en sus contenidos hay una recuperación de acontecimientos y comportamientos del pasado, se traza una línea igualitaria donde la tecnología aplicada a los recursos

escénicos, facilitan su presentación mientras que los costos de producción también se reducen. El teatro performativo está conectado con un teatro social, con una escena para la acción, para la comunidad, por ello esta corriente promueve la intervención, participación y colaboración para que el teatro sea una experiencia integradora del ser humano. (Schechner, 2017).

Bajo este horizonte, Josette Féral reconoce el postulado de Lehmann y la similitud en las pretensiones del teatro posdramático y el performativo, aun así, considera pertinente llamarlo performativo puesto que la noción de *performance* se refiere a la forma artística o *performance art* y a la herramienta teórica de análisis escénico. Para Féral la denominación performatividad abarca dimensiones de la creación escénica donde el actor se transforma en creador, se vive el acontecer de una acción en lugar de representarla, acción e imagen están por encima del texto, entretanto la percepción guarda semejanzas con la apreciación de la tecnología, estos indicadores trazan un tipo de escena imbuida por la acción, por ello, se aplica el nombre de teatro performativo.

Otro argumento que prueba porqué el teatro performativo consigue entenderse en la misma dirección del teatro posdramático, lo expresa Álvaro Villalobos (2017), artista de la *performance* y académico universitario, quien en acuerdo con los autores que le anteceden reconoce la profunda relación comunicativa que esta nueva teatralidad establece con el público. Destaca en su propuesta, el análisis sobre la relación actor-espectador de la que emanan experiencias compartidas en lugar de producción de sensaciones, señal de la ruptura con el teatro dramático. El discurso del teatro performativo permite la idea de co-creación entre artista y espectador, esta libertad creadora deja que la escena pueda reescribirse porque no hay apego al texto, así el tratamiento del tiempo está fuera de un orden progresivo aventurándose al “azar y la indeterminación”, (2017:55).

Las hipótesis de Villalobos lo llevan a emplear como equivalentes conceptuales teatro posdramático y teatro performativo, para referir a la escena que tiene considerables porciones de realidad. Destaca la aclaración entre performático y performativo formulada por Diana Taylor (2011), tal diferencia, ocurre a partir de los niveles de representación. Performativo aplica en el terreno no

discursivo del *performance*, para definir acciones más que al efecto de discurso, Taylor pensó en un vocablo más actual por ello lo llamó performático, dicho de otra manera, la forma adjetivada de lo no discursivo del *performance*; performático expresa las características espectaculares o teatrales de un evento.

Considerando lo anterior, reconocemos que las expresiones teatro posdramático y teatro performativo²⁶ son equivalentes para enunciar una forma escénica que corre en sentido opuesto al teatro dramático y proponemos verificar a través de tres aspectos: primero, la ausencia o desapego del texto, en segundo lugar la eliminación de la estructura progresiva, organizada que repercutirá en el tercer aspecto hacia la constitución de una nueva relación actor-espectador, la cual configura experiencias en lugar de representarla. Si bien Hans-Thies Lehman dio fiabilidad al concepto de teatro posdramático a partir los primeros años del siglo XXI en Europa, el pensamiento de Schechner sobre performatividad resonó en Norteamérica en la década de los ochenta, desde sus contextos, ambos pensamientos sentaron las bases para explicar el nuevo rumbo de la escena con destino al “giro performativo”, movimiento estético que aglutinó formas escénicas apartadas del modelo dramático. Tal diferencia en el nombre obedece a un asunto de tipo semántico, como Taylor lo ha señalado, por lo tanto, posdrama y teatro performativo son equivalentes a partir las premisas: negación de ilusión de “realidad”, apropiación del entorno para transformarlo en espacio del acontecimiento teatral, así las plazas, salas de museo, o la calle se convierten en recintos idóneos para el desarrollo de formas escénicas como la *performance*, danza-drama, instalaciones, objeto/cuerpo, escraches, y espectáculos populares. En esta última situaremos al simulacro con miras a la reflexión de sus implicaciones con

26 En origen, la presente investigación se trazó una ruta de análisis en la que se consideraba la categoría “teatro posdramático” a partir del pensamiento de Hans-Thies Lehmann, el camino propio del descubrimiento nos llevó a reconocer la similitud discursiva entre teatro posdramático y teatro performativo, basándonos en afirmaciones de sólidos investigadores como Richard Schechner, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte y Miroslava Salcido, que sin negar lo propuesto por Lehman, agregan sus propias consideraciones para integrar el concepto de teatro performativo, el cual incorporamos a nuestro discurso.

el enfoque posdramático-performativo del teatro.

Para cerrar la reflexión, destacamos la visibilidad del teatro posdramático/performativo en el simulacro a partir de tres cualidades, la primera que llamaremos *cualidad de creación desde la acción* se reconoce cuando el actor del simulacro se transforma en creador porque *vive* el acontecer de la acción en lugar de representarla, es notoria la libertad argumentativa que no depende de un texto, salvo en algunos momentos del simulacro en Tonatico donde se acude a un texto dramático.²⁷

La segunda característica la cual nombraremos *cualidad del acontecimiento como detonante de creación performativa*, se reconoce en la creación desde el acontecimiento y por encima de la representación de una obra, aparece e interrumpe, dinamita las formas de expresión convencionales como resultado de la acción performativa que altera y transforma.

El tercer rasgo de visibilidad posdramática/performativa, la denominamos *cualidad de participación en comunidad*, radica en el propósito de escena para la acción y la comunidad, con ello afirmamos que el suceso en estudio promueve la intervención, participación y colaboración.

Si bien la mitificación de los personajes de tipo histórico a manera de *alter ego*, creencias como parte del imaginario sobre los héroes de la Independencia enaltecidos por la Historia, *se representan* con características extraordinarias, cuando el personaje se aborda lo atraviesan las circunstancias del intérprete, en lugar de una representación acontece la deconstrucción, la vivencia de la acción bajo la cual el intérprete *presenta* al hombre o mujer histórico bajo las condiciones del sujeto social, la escena deja de ser ilustrativa desplazándose a la intervención, a la acción como identidad colectiva, en este sentido, el teatro performativo está dinamizando un nuevo significado del personaje y otra valoración de la Independencia nacional, sin perder de vista que también abre posibilidades a la

27 Véase anexo 2 que contiene el texto del episodio de la noche del 15 de septiembre de 1810, cuando la conspiración encabezada por el cura Miguel Hidalgo fue descubierta, de manera que el religioso tomó la decisión de iniciar esa noche el movimiento armado de la Independencia de México.

interdisciplinaria y la transdisciplinaria

A partir de estas cualidades arribamos a la conclusión de que conceptualmente, tanto el teatro posdramático, como el performativo, sitúan en el centro de la teatralidad al sujeto, por lo tanto, al igual que el simulacro, colocan a su alrededor elementos como acontecimiento, acción, ficción y liminalidad para expresar la potencia integradora de sus procesos, la irrupción provocadora es el sello distintivo para pensar y crear experiencias fuera de la repetición del paradigma aristotélico.

1.2.2 Tiempo-espacio en el teatro dramático y teatro posdramático.

Tiempo y espacio representan dos categorías universales y determinantes para la concepción del teatro, su aplicación determina a los productos como un todo. Cherniavsky (2006) evoca el pensamiento de Bergson, para quien el tiempo representa un flujo pasado, presente y futuro están superpuestos, es decir, cada uno de estos momentos no tiene sentido sin el otro, pues se constituyen recíprocamente, así los sustantivos creación, indivisibilidad, continuidad, sucesión Bergson las propone como categorías analíticas fuera de la tradición y el sentido común.

Ahora bien, Aristóteles señaló que el tiempo está compuesto de dos partes: el pasado y el futuro, no obstante, el juicio cotidiano nos hace pensar el tiempo en tres momentos, el pasado, el presente y el futuro. Si se parte de la reflexión de que el tiempo es contingente, se puede decir que *hay un ayer* refiriéndonos a lo que ya fue, por ello en sentido opuesto el futuro simboliza lo que aún no es, por lo tanto ¿se estaría hablando de partes inexistentes?, ¿Dónde situar el presente si el acontecer hace imposible retener el pasado y alcanzar el futuro? La reflexión de Aristóteles pone en duda el presente como parte del tiempo. A decir de la interpretación de Vidal Arenas sobre el tiempo desde el pensamiento aristotélico, éste no existe absolutamente, sino de manera relativa:

[...] para hablar de la existencia de algo divisible en partes deben cumplirse al menos dos condiciones: la primera es que todas o al menos algunas de sus partes deben existir, y la segunda es que estas partes existentes deben ser medida del todo, es decir, deben tener alguna extensión en el continuo al que pertenecen. (Vidal, 2015:324).

Decir que el tiempo y el espacio son formas puras de la sensibilidad que surgen a partir de momentos discontinuos y a la vez simultáneos como el pasado y el futuro, requiere del establecimiento de un punto intermedio que hemos identificado como el lugar donde sucede la construcción de imaginarios, en otras palabras, expresar aquello que es ilusión y ensueño. Imaginario es el modo de ser de una esencia que no ha llegado todavía a la existencia o bien, ha perdido la existencia. Si lo imaginario participa de lo irreal puesto que no copia o imita lo real más que para *desrealizarlo*, su alianza con la creencia y la fe son los recursos inmateriales por los que se hace presente.

Considérense dos formas del tiempo presentes en el fenómeno escénico: el tiempo que remite a sí mismo o *tiempo escénico* y el tiempo del espectáculo que se reconstruye mediante un sistema simbólico, o *tiempo extraescénico*, según la posición de Patrice Pavis. El primero, el escénico, refiere al tiempo vivido por el espectador confrontado al hecho teatral a manera de tiempo del acontecimiento, pues se desarrolla en presente continuo mientras sucede la representación, en suma, es lo que ocurre frente al espectador y su temporalidad durante la representación.

Por otra parte, el *tiempo extraescénico* o *dramático* corresponde a los sucesos dentro de la acción o que suceden dentro de la ficción, o del que se habla dentro del espectáculo, está ligado a la ilusión que ocurre, ha ocurrido u ocurrirá en ese plano de la fábula. Una tercera categoría denominada *tiempo teatral* refiere la relación entre el escénico y el extraescénico, ya que es posible la coexistencia de dos tiempos, aun con naturaleza distinta.

Muy cercana a esta codificación se encuentra la concerniente al espacio, de modo que se aprecia un ordenamiento que va del *espacio dramático* al *espacio escénico* o *espacio teatral*. El último es visible y se materializa en la escenificación, pero el dramático lo construye el espectador/lector para

constituir un marco de referencia entre la evolución de la acción y los personajes, quiere decir que se establece desde el texto y cobra visibilidad en la imaginación del espectador/lector con la ayuda de la verbalización de los personajes, sus relaciones y el desarrollo de la acción.

Una vez detallada la función del tiempo y del espacio, cabe destacar la preeminencia que el texto representa para concebir y materializar estos componentes indispensables del entramado de la ilusión. Tanto el tiempo como el espacio se crean por las indicaciones que provee el autor en la idea de preservar cuidadosamente la ilusión, se trata de hacer menos visible al ojo de la audiencia que hay un tiempo y espacio ficticio.

Ahora bien, el tiempo y el espacio en el teatro posdramático tienen una significación que se distancia enormemente del anterior porque su enfoque deviene de la presencia más que de la representación, se destaca la experiencia compartida más que comunicada, importa más el proceso que un resultado. Se constituye así un fenómeno en favor de un nuevo uso de los signos en el teatro; *simultaneidad* será el efecto que los caracteriza y se manifestará en la percepción compartida, imaginemos una experiencia que lucha contra el bombardeo de signos en la vida cotidiana aplicando una economía en el uso de ellos mediante la repetición y la duración que se manifiestan “en silencio, lentitud, repetición y duración en los que nada ocurre, puede encontrarse en los primeros trabajos de Wilson”. (Lehmann, 2013:156).

Sobre la musicalización, aparece una *semiótica auditiva*, como lo asevera Lehmann, sitúa el caso de directores como Jürgen Kruse o Robert Wilson, quienes llaman *óperas* a sus trabajos por el hecho de aplicar sentido rítmico y musical a los textos clásicos, o bien expone algunas experiencias con intervenciones de música Pop.

La aplicación de tecnología en el teatro posdramático posibilita la integración de actores ausentes, de modo que el uso del video enfatiza el aspecto ilusorio del teatro, se instalan cámaras en distintas zonas de la sala que reproducen simultáneamente la reacción de espectador y la interpretación de los actores. Todo este complejo sistema *plástico-visual* afirma el papel del actor semejante

al *entertainer*, no es más que un juego intencional para subrayar la *presencia* que provoca y se dirige al público —sin que esto represente una conexión emotiva entre estas dos figuras— para concebir un modo de indecibilidad apoyado en el artificio de las técnicas multimedia. (Lehmann, 2013).

En el teatro posdramático hay una tendencia para trabajar bajo la estructura de proyecto donde los directores reúnen a actores de culturas y orígenes étnicos diversos, debido a su interés precisamente en melodías que aportan diversidad lingüística, tonos, acentos y, en general distintas formas de la expresión verbal.

Concluimos así, que la peculiaridad del tiempo y el espacio en el teatro posdramático distan del precepto aristotélico, no solo en contrapropuesta para resignificar el lugar de la acción, sino como una necesidad interpretativo-comunicativa con el espectador que transita por la vía de la realidad comentada y del teatro documento, por esta razón el tiempo y el espacio no pueden sujetarse o inmovilizarse, si la realidad es cambiante, tiempo-espacio también lo son, delimitar el espacio a través de una escenografía que *reconstruye* determinado lugar equivale en el posdrama a ilustrar acción, situación y personajes. En consecuencia, el tiempo deja de ser un factor que determine la acción, si no contrariamente, la acción establece el cauce por el cual transcurrirá el tiempo.

1.2.3 Medios/tecnología en el teatro posdramático.

El posicionamiento del concepto del teatro posmoderno sucedió entre 1970 y 1990, a propósito de un teatro que rechazaba la identificación del espectador con el personaje, a cambio de una actitud crítica que comentara de frente al auditorio un punto de vista. Fundamentalmente, la escena había dejado el camino del ilusionismo y la empatía emocional para dar cabida al asombro de la realidad que se le presentaba. Así, la presentación de discursos al público, cambio de escenografía ante su mirada y la incorporación de temas de orden político-social fueron esencialmente los

elementos constitutivos de esta vertiente. Coinciden además la efervescencia de la música electrónica y los dispositivos para su producción; sintetizadores, instrumentos eléctricos, sonidos creados por computadoras, modificaron las cualidades de frecuencia, altura, tono, timbre y volumen para crear universos sonoros complejos.

El teatro posdramático heredó la posibilidad de dramatizar algo que se puede enunciar como “crisis del lenguaje” y para ello surge la propuesta del estadounidense Robert Wilson, prolífico director, bailarín, escenógrafo y diseñador que ha explorado otras posibilidades de la música en la escena gracias a sus participaciones con músicos como Philip Glass, Laurie Anderson y Lou Reed, así también ha colaborado con artistas escénicos como Heiner Müller y Marina Abramovic²⁸.

El sello distintivo de Robert Wilson²⁹ consiste en un estilo austero del escenario, manejo del tiempo escénico aletargado de manera que sus representaciones pueden durar hasta 12 horas como sucedió con la obra *Stalin*, mientras que *KA MOUNTain* y *GUARDenia Terrace* se representaron en una montaña de Irán con duración de siete días.

En la misma tónica se sitúa la creación de Laurie Anderson³⁰, a quien se le considera precursora en el uso de tecnología para las artes visuales. Sus obras pueden considerarse minimalistas porque el hecho de reunir instrumentación electroacústica con pocas variantes rítmicas. Wilson y Anderson exploran el sonido desde una perspectiva transformadora de la musicalización y el uso de la tecnología en el teatro.

28 Confróntese video de Marina Abramovic *The life and dead of Marina Abramovic*, creación de Robert Wilson y Marina Abramovic, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=nafT4xHY39k], como ejemplo de incorporación de elementos visuales, tecnológicos, musicales, dancísticos en función del hecho escénico que apuntan al desborde sensorial.

29 La tendencia creativa de Robert Wilson aplicada en sonetos de Shakespeare, escenario, música, uso de la tecnología en el teatro a partir de una estructura no lineal, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=qODekVgJdOc]

30 Véase como ejemplo de la producción musical y visual con tintes de posdrama *Language is a virus* de Laurie Anderson, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=KvOoR8m0oms&list=PLK2lBSFTVgSvwwSa-9tSGmmSvd0jqJPVRk&index=2]

En cuanto a la escenografía y la dramaturgia visual, ésta se expande libremente debido a la naturaleza de un teatro de imágenes, esto según diversas opiniones, puede representar una bendición o una condena porque sus características involucran modalidades plásticas como la instalación y el *video mapping*³¹.

En el teatro posdramático el significado de las palabras pasa a segundo plano, se busca percibir signos grabados en la corporalidad extrema, el cuerpo no solo es portador de sentido sino protagonista del cambio, *absolutiza*, afirma Lehmann, porque no muestra otra cosa que a sí mismo, hay una tendencia a realizar gestos libres de sentido abundantes en ritmo, gracia, fuerza y riqueza cinética, por lo tanto, exige una carga de significación nueva que representa postura de existencia social.

Ante estos mensajes, la respuesta física en el espectador se altera cuando percibe directamente el esfuerzo, el dolor, las elevadas exigencias en la corporalidad de los actores que indudablemente impactan en la recepción de la obra, causando una conmoción de los sentidos. La corporalidad se enfatiza en las duras acciones de los actores, que incluso llegan a ser físicamente peligrosas. En el teatro posdramático es posible que suceda un “corte súbito” a la realidad, después de un momento de agitación los actores pueden realizar una mientras observan al público, es una manera de poner pausa a la ficción, acciones que probablemente no sucederían en el teatro convencional.

Junto a los planteamientos del teatro posdramático, parece difícil desprenderse del postulado brechtiano, si bien se ha mencionado como punto de partida de los movimientos que se han desplazado del paradigma aristotélico, es importante analizar por qué Brecht sentó un precedente al concebir

31 El video *mapping* consiste en una proyección que sale de video proyectores hacia una pantalla, pared o estructura arquitectónica, tiene la capacidad de crear la ilusión tridimensional volumétrica, es un artefacto virtual para entornos físicos, en un principio tuvo aplicación en medios corporativos, en Latinoamérica se popularizó el uso en 2010, a raíz de las conmemoraciones de los bicentenarios de la Independencia en varios países. Los antecedentes de esta forma de espectacularidad datan de 1602 con la lámpara catótrica de Atanasius Kircher mediante la cual se generaban ilusiones ópticas a partir del juego de luz con linternas y espejos. (Escena Uno, 2016).

otro tipo de teatralidad.

Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán, desarrolló su obra a finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX, fue uno de los autores más influyentes de ese tiempo junto a Erwin Piscator, quien realizó una importante transformación de la dirección escénica. Ambos personajes se disputaron la primacía conceptual del *teatro épico* cuya idea central se aprecia “en el sentido narrativo, porque da cuenta del hecho de que los recursos de este tipo de drama no son exclusivamente literarios en cuanto textuales, sino se deben igualmente a las posibilidades de teatralización”. (Spang, 1996:189).

El teatro dialéctico o épico se diferencia del aristotélico en su función social y el tono político; se desarrolla y transforma en un subgénero teatral a través de la obra dramática de Bertolt Brecht en el siglo XX. Su origen se inspira notablemente en la generación del segundo romanticismo alemán de finales del siglo XIX. *La muerte de Danton* (1835) y *Woyzeck* (1836), de Georg Büchner, impactaron de tal manera a Bertolt Brecht que unió el ímpetu del romanticismo con la utopía política en la técnica teatral del teatro dialéctico.

Así, esta nueva forma de escribir la escena incorporó en su estructura la épica, a través de ella establecía una relación distinta con el auditorio, conjugando entretenimiento y aprendizaje. El teatro épico se edifica sobre postulados ideológicos acerca de la interpretación y concepción de la realidad, una tendencia reveladora sobre la función del arte y del artista, de allí que las bases estéticas del teatro épico no puedan separarse de una relación epistémica. Se denominó épico, debido a que su tratamiento no pretende la fusión entre psicología y acción, sino mediante la búsqueda épica se concibe la necesidad y la posibilidad de narrar una situación a propósito de analizar tanto el hecho escénico como asuntos relacionados con las condiciones en las que vive el ser humano y de cómo éstas avivan la discordancia con su realidad.

En este tipo de teatro no se trata de recrear en la lógica de la ilusión, sino de representar un hecho a partir del conocimiento de una problemática social desde la mirada a *distancia* no genera compromisos emocionales con la anécdota, en lugar de ello, se propicia el pensamiento y la crítica

del espectador militante, partícipe de la dirección de su propia realidad.

Del discurso teatral brechtiano, *Verfremdung*, se ha interpretado como *distanciamiento* por críticos de la Poética de Brecht, entre ellos Osvaldo Pelletieri (2008), Fernando de Toro (1987) y Raúl Castagnino (1974), quienes ofrecen reflexiones en torno a la apropiación que el teatro latinoamericano sobre propuesta del alemán en las últimas décadas del siglo XX. Pavis llama distancia/distanciación³² a los términos que mejor definen *Verfremdung*, porque son una manera de tratar los temas que “deben corresponder a una transformación espiritual de nuestro tiempo mediante la exposición de las contradicciones sociales y la toma de partido por el cambio social”. (De Toro, 1987:9). Por eso *Verfremdung* en la escena latinoamericana se comprende a partir de la conjunción de la ritualidad y el folclor para exponer las contradicciones sociales que tanto inquietaron a Brecht. No puede negarse el sentido crítico y reflexivo aún en actos aderezados con el ambiente de fiesta, color, música y diversión, probablemente en ello radica la aportación del teatro latinoamericano a la obra de Brecht.

Se reconocen tres aplicaciones del *Verfremdung* las cuales miran como extraño o sorprendente todo lo que parece normal o familiar a modo de *historiar*, demostrar los acontecimientos y personajes como históricos, efímeros de un mundo transformable. (Brecht, 1989). Una postura que rechaza la idea de representar asuntos de injerencia individual, pues solo la visibilidad del gesto social mira de otra manera aquello que no está bien en la colectividad.

Brecht delimitó como aristotélico a todo teatro que se vale de los efectos de la empatía y la mimesis. Por lo tanto, hasta la primera mitad del siglo XX todo teatro *no-aristotélico* significaba

32 *Verfremdung* es el concepto empleado por Brecht para señalar la cualidad épica en su teatro, por lo tanto, de su Poética. Ha sido traducido como distanciamiento y que en opinión de Patrice Pavis (1998) es incorrecto, él propone denominar distancia/distanciación a este concepto. Para fines de esta investigación se ha decidido emplear el término distanciamiento, por utilizarse en estudios sobre la influencia de la obra de Brecht en el teatro hispanoamericano, como los de Fernando de Toro y Raúl Castagnino.

teatro épico, era el inicio de la nueva concepción del teatro que en momentos negó el origen aristotélico y en otros, hizo un planteamiento crítico al postulado clásico, de cualquier modo la irrupción del pensamiento de Brecht lo situamos como respuesta crítica al sistema teatral desde Aristóteles, para ese momento se entreveía el vuelco de la relación actor-espectador así como la ruptura con los paradigmas clásicos, pero no por ello menos importantes.

En resumen, si bien las teatralidades que surgieron desde el Siglo XIX definen otra manera de concebir el drama, pasando por Brecht y la idea de distanciamiento, hasta el teatro posdramático o performativo, todavía continúa transformándose pues representa la irrupción de lo real no solo desde un punto de vista conceptual, sino que, a través una *estética de la imprevisibilidad* se acude a fronteras de la escena y la no-escena. (Pavis, 2016). En esta medida encontramos la conexión con la teatralidad del simulacro pues la imprevisibilidad es un factor latente durante su desarrollo.

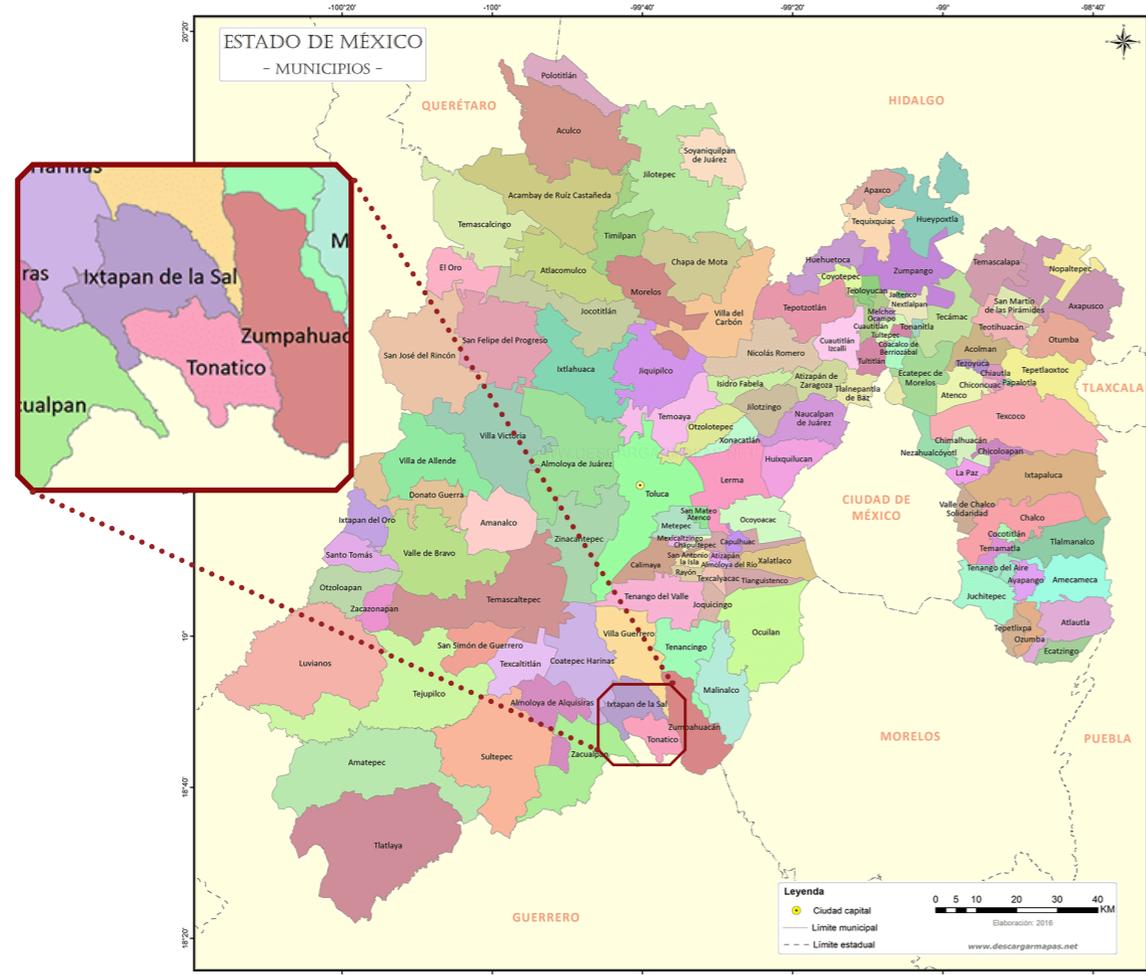
La respuesta física en el espectador se altera cuando percibe directamente los humores corporales, el esfuerzo, el dolor, las elevadas exigencias en las interpretaciones de los creadores que indudablemente impactan en la recepción produciéndose una sacudida sensorial-corporal enfatizada por complejos y demandantes retos interpretativos de los actores.

En el simulacro encontramos atisbos del teatro posdramático o performativo en medida que los intérpretes, después de un momento de agitación escénica realicen una pausa mientras se involucran con el público y abandonan por un momento la ficción, enfatizando con ello que se trata de una representación. Nos encontramos ciertamente en una etapa que va del desplazamiento del ilusionismo escénico al posicionamiento de lo real y la *indecibilidad* como nombra Derrida al punto de “no retorno en la interpretación, pues en adelante los huecos no sólo podrían ser llenados, sino que uno no logra decidirse por una lectura más que por otra” (Pavis, 2016:171-172). En el simulacro, la potencia del teatro posdramático o performativo gana terreno debido a su contundente transformación de la escena donde no hay límites fijos, como el acontecer mismo los propone.



Capítulo 2.

Simulacro en Ixtapan de la Sal y Tonatico.



<https://descargamapas.net/mexico/estado-de-mexico/mapa-estado-de-mexico-municipios>



2.1 Ixtapan de la Sal y Tonatico: pueblos mágicos, territorios festivos.

*Cada fiesta es la misma y es distinta,
como los temporales, como las cosechas.*
(Alfonso Alfaro, 2001:15).

Hablar de los aspectos que muestran los componentes socioculturales de una comunidad, requiere de un comprometido trabajo de cercanía con sus habitantes y alejado de pretensiones conquistadoras, un propósito motivante donde la paciencia, constancia y total respeto a las dinámicas de la comunidad, representan el pase de entrada al universo etnográfico. Si bien este método se caracteriza por la investigación de los fenómenos que surgen a partir de las interacciones del hombre y el entorno, para nuestro propósito la información de tipo cuantitativa también es apoyo importante para el registro y análisis de información que se contrasta con los comportamientos sociales y culturales de las comunidades. En lo esencial el capítulo expone aquellos aspectos geográficos, económicos y de organización cultural en Ixtapan de la Sal y Tonatico, con la finalidad de situar un marco de referencia que permita relacionar el comportamiento desde el plano de la cotidianidad, hasta el desplazamiento festivo del simulacro.

2.1.1 Universo sociocultural de Ixtapan de la Sal y Tonalico.

IXTAPAN DE LA SAL

Es una población que se ubica en la zona sur del Estado de México en la cuenca del río Balsas, debido a esa posición geográfica el clima es semicálido con una altitud entre los 1900 y 1970 metros sobre el nivel del mar, pertenece a la región Tejupilco integrada por los municipios de Almoloya de Alquisiras, Amatepec, Coatepec Harinas, Ixtapan de la Sal, Luvianos, Sultepec, Tejupilco, Tlatlaya, Tonalico, Villa Guerrero y Zacualpan. Así, las colindancias de Ixtapan se ordenan al norte con los municipios de Villa Guerrero y Coatepec Harinas, al sur con Zacualpan, Tonalico y Zumpahuacán, al suroeste con el Estado de Michoacán y al sureste con el Estado de Guerrero. (Plan de Desarrollo Municipal 2019-2021).

En el tema poblacional, el censo de población del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) 2015, registró en el municipio 35 552 habitantes, de los cuales 17 078 son hombres y 18 474 mujeres. Ixtapan es una población que posee recursos naturales como “los borbollones de aguas termales utilizada como atractivo turístico, lo que genera ingresos al municipio”. (Plan de Desarrollo Municipal, 2019:46). La actividad económica se diversifica en el tallado de madera, elaboración de dulce de pipián, fabricación de artesanías y utensilios de barro y la agricultura.

En lo general, se puede apreciar que, a pesar de que “la Región XII Tejupilco tiene una gran riqueza natural, con una amplia variedad de especies animales y vegetales en sitios de elevada riqueza biológica en áreas naturales protegidas, parques nacionales y estatales”, (Plan de Desarrollo Municipal, 2019:33) la actividad económica se describe próspera, en todo caso, los índices de marginalidad revelan un panorama poco alentador, por ejemplo, considerando la cifra de 35 552 habitantes en 2015, se disponía de 119 médicos y 190 enfermeras en la demarcación, lo que significa un médico por cada 298 habitantes. Por otra parte, la infraestructura educativa del municipio es de 138 escuelas

y 898 docentes a cargo de 17 mil 241 alumnos, contando tan solo con 11 escuelas de nivel medio superior (bachillerato) y 2 de nivel superior. Ixtapan de la Sal cuenta solo con 13 bibliotecas distribuidas en las localidades del municipio, lo que explica el bajo Índice de Desarrollo Humano (IDH) o, 0.666% en la media estatal. En el municipio solo 155 personas pertenecen a un grupo étnico, es decir, el 0.44 % de los habitantes, los cuales son hablantes de mazahua, otomí y náhuatl. (Plan de Desarrollo Municipal, 2019).

Un tema esencial para la comunidad es el flujo migratorio México-Estados Unidos, en el contexto estatal representa el 6.99% de viviendas que reciben remesas. Ixtapan ocupa el 7° lugar en el contexto estatal, y la posición 545 en el nacional, o, dicho de otra manera, el 2.11% de la población tiene como residencia otra entidad o país, es un municipio de población migrante, donde el factor principal que origina la salida de la población incide en mejorar las condiciones de vida.

En materia de patrimonio cultural se reconocen varios inmuebles como casas de tipo histórico en estado de abandono, y otras, en uso habitacional, además dos iglesias y un monumento histórico. El municipio no cuenta con un museo, ni con un teatro formal, salvo un auditorio que la administración actual proyecta remodelar. En una situación semejante se encuentra “La Casa de Cultura y del Artesano”, institución que atiende en promedio a 255 personas mediante talleres y eventos culturales. En este eje, la precariedad de la oferta cultural se une a la limitada infraestructura.

Por otra parte, en el Plan de Desarrollo Municipal no son visibles las directrices de fomento y desarrollo cultural, pues solo se contempla la programación semestral de cien eventos culturales y artísticos sin especificar el propósito y el público al que estarán encaminados. En este marco, se estima que el proyecto cultural se limita a la programación de “entretenimientos” sin considerar la herencia cultural de la propia comunidad, o bien, la generación del intercambio cultural entre regiones y entidades. En el referido documento, aparece una brevísima descripción del simulacro:

Fiestas Patrias, el 15 y 16 de septiembre. La fiesta comienza el día 15 de septiembre por la noche, con la

coronación de la reina de las fiestas patrias. Posteriormente da inicio un alegre desfile en el que participa la gente del pueblo, vestidos con trajes alusivos a la fecha. El 16 de septiembre se lleva a cabo una ceremonia cívica en el jardín principal, frente a la Presidencia Municipal [...] La celebración finaliza con el simulacro de la Guerra de Independencia, realizada en una de las calles principales de Ixtapan de la Sal. (Plan de desarrollo, 2019:51-152).

Si bien la festividad tiene mayores alcances en la vida de los lugareños, la instancia de gobierno minimiza el horizonte de significados del simulacro, limitándose a la descripción episódica del suceso.

TONATICO

Tonalico en semejanza con Ixtapan de la Sal, es un municipio semiurbano de la parte sur del Estado de México, fundado el 18 de octubre de 1870, su nombre descende del náhuatl “lugar del sol” Limita al norte y al poniente con Ixtapan de la Sal, al sur con el Estado de Guerrero y al oriente con el municipio de Zumpahuacán. De acuerdo con el último censo de población en 2015, Tonalico cuenta con 13,408 habitantes de los cuales 6,496 son hombres y 6,912 son mujeres. En cuanto al sector económico, la Plataforma Electoral Municipal de Tonalico (2019), documenta un mayor desarrollo del sector terciario a través de comercios con el 49.8%, seguido de establecimientos que ofrecen servicio de alojamiento temporal en hoteles y posadas con el 19.65%.

En el mismo instrumento el artículo 19, fracción VI, establece el “fomento y respeto de los valores cívicos, símbolos patrios y la identidad nacional” (2019:14), en este sentido, la fracción XIV menciona la preservación de los “valores cívico-culturales y artísticos para acrecentar la identidad municipal y nacional” (15). Con estos datos, se observa la trascendencia que tiene para la entidad conservar su identidad y los valores cívicos.

Ixtapan de la Sal, Tonalico, Zacualpan, Amatepec y Tejupilco, forman parte del llamado “Camino Real del Sur” o “Camino de la Plata” que en décadas pasadas fue reconocido por la explotación de minas y yacimientos de sal. Este fenómeno generó el intercambio cultural, económico y social entre

aquellas comunidades, sin embargo, ha sido poco estudiado como tal. En función de lo planteado, los elementos contextuales explican en buena medida porqué la celebración de la Independencia de México en Ixtapan de la Sal y Tonalico se visibiliza a través del simulacro, una teatralidad *intervenida* por la comunidad que aglutina sólidas relaciones entre identidad, comunidad, crítica y fiesta cívica.

Testimonios y archivos fotográficos certifican que el simulacro nació en Ixtapan y Tonalico, mientras otras poblaciones imitan la práctica agregando sus propios distintivos. Mediante registros fotográficos se puede identificar que el simulacro empezó a representarse en los primeros años de la década de los cuarenta, sin perder de vista la potencial influencia de las “Misiones culturales” vasconcelistas³³ en la realización del acto, al tiempo que también las comunidades ganaban notoriedad debido a la explotación turística de sus aguas termales que abonaron al desarrollo económico.

Ixtapan de la Sal y Tonalico se reconocen a nivel nacional e incluso internacional, por las propiedades curativas de un yacimiento de agua termal. Atributo natural que impulsó el turismo, y por consecuencia, la economía desde 1931 cuando un grupo de académicos de la Facultad de Química de la Universidad Nacional Autónoma de México, realizaron estudios en el lugar para certificar las propiedades minerales del yacimiento conocido por los pobladores como “el bañito”, nombre que actualmente conserva el Balneario Municipal de Ixtapan. En décadas pasadas personajes del ámbito político pisaron tierra ixtapense, como el presidente Adolfo López Mateos y el líder de la Revolución Cubana Ernesto “Che” Guevara.

Con el gobierno de Vicente Fox, en 2001 la Secretaría de Turismo instituyó el Programa de Pueblos Mágicos para reconocer aquellas localidades que fomentan la conservación de tradiciones,

33 Es importante recordar la hipótesis planteada acerca del posible origen de los simulacros como parte de las estrategias educativas y culturales que impulsó el gobierno de Álvaro Obregón e instrumentadas por José Vasconcelos bajo el título de “Misiones Culturales”, estrategias que tuvieron un propósito educativo/cultural para promover el nacionalismo e identidad entre la población rural e indígena, en un periodo de 1921 a 1924.

así como el patrimonio cultural e histórico a nivel nacional e internacional.³⁴

Ixtapan de la Sal ingresó al Programa de Pueblos Mágicos en septiembre de 2015, mientras que Tonalico obtuvo este reconocimiento hasta octubre de 2018, sin embargo, el simulacro no fue determinante para la argumentación sobre los valores artístico-culturales que le valieron la aceptación al programa, sino los atractivos turísticos como balnearios y parque acuático en Ixtapan, mientras en Tonalico fueron razones de peso las Grutas de la Estrella y el santuario de “Nuestra Señora de Tonalico”. En resumen, la categoría de “Pueblo mágico” no ha contribuido gran medida al desarrollo cultural, ni de manera sustancial en la calidad de vida de los habitantes de estos municipios y, aunque de manera tímida se percibe en los planes de desarrollo vigentes, en este sentido, podemos afirmar que esta nominación sirve únicamente a las estadísticas federales para incrementar datos sobre el progreso municipal y estatal.

2.1.2 Componentes del simulacro en Ixtapan de la Sal y Tonalico.

El estudio de relaciones entre práctica estética y práctica sociocultural invitan a reflexionarse desde el horizonte de la fiesta porque básicamente cumple un propósito recreativo o de regocijo.

34 Para lograr este nominativo se deben cubrir varios requisitos entre los que destacan: ser una población superior a los 20 mil habitantes, constituir un comité Pueblo Mágico, tener un proyecto de desarrollo turístico para los próximos 3 años, garantizar servicios de salud y de seguridad para el turista, así como hacer evidente el atractivo turístico, cultural o patrimonial del lugar. Una vez otorgado el nombramiento como Pueblo Mágico se deben cumplir cabalmente los criterios para la permanencia en el programa, destacando el informe anual y la aprobación del Congreso del Estado y el Cabildo local para su renovación. En 2016 se contaba 111 Pueblos Mágicos a lo largo del territorio nacional. A pesar de la polémica sobre los beneficios y desventajas de esta actividad, este modelo se ha replicado en Perú, Chile y Colombia. (Máxima, Julia (2019), “Pueblos Mágicos” en *Características. Co.* en [https://www.caracteristicas.co/pueblos-magicos-en-mexico/].

Por otra parte, puede analizarse como procedimiento estratégico asociado a las iniciativas del movimiento vasconcelista³⁵, el cual benefició la educación popular y el desarrollo cultural tras instalarse el orden social y político que trajo la Revolución Mexicana en 1910. Por ello, en octubre de 1921, el presidente Álvaro Obregón nombró secretario de educación a José Vasconcelos Calderón, filósofo, político y educador, quien desde ese cargo puso en marcha un movimiento para impulsar la educación indígena, rural y técnica. (Pérez, 2000).

Entre los múltiples logros educativos generados por Vasconcelos, destacan las “Misiones culturales”; acciones inspiradas en el pensamiento nacionalista enfocadas a la educación y dignificación de la persona. El éxito de las misiones a lo largo del territorio nacional se logró gracias a la figura del profesor rural, quien llegó a considerarse un profeta de la educación, la labor de los educadores fomentó la apropiación de valores nacionales, así como el sentido de identidad/pertenencia con el territorio, la patria, la Independencia y la Revolución Mexicana. Con estos antecedentes, podemos trazar la hipótesis sobre el origen de los simulacros como formas de interacción oscilantes entre lo festivo/teatral/cultural/religioso, resultaron provechosos para los fines persuasivos y educativos de la identidad nacional mediante la reunión y convivencia colectivos.

El origen de los simulacros tiene raíces el teatro de evangelización, ya que entre sus argumentos

35 En los albores de la Revolución Mexicana (1910), José Vasconcelos filósofo, político y educador, generó un movimiento crítico de renovación ideológica y política, para impulsar la educación indígena, rural y técnica. Del movimiento destacan las “Misiones culturales”; acciones instituidas bajo el pensamiento nacionalista en favor de la liberación y dignificación de la persona. En su propósito de reorientar a las masas, Vasconcelos expuso en el expediente sobre Reformas al Artículo 14 y la fracción XXVII del Artículo 73 de la Constitución Federal, que “el estado debe exigir del artista que trabaje en una producción artística rica y elevada que traerá consigo la regeneración y exaltación del espíritu nacional” (Pérez, 2000: 41), por lo anterior la identidad nacional se fundó en una construcción imaginaria con ayuda de la literatura y la música. Según Pérez Montfort, la valoración de tradiciones populares se juzgaba por élites intelectuales quienes determinaron la manera de expresarlas, acudiendo así a la invención de tradiciones hasta consolidarlas en estereotipos nacionales.

aparecen asuntos de tipo religioso como la “Pasión de Cristo”, una de las más antiguas y concurridas se realiza en la demarcación de Iztapalapa, en la Ciudad de México, durante las celebraciones de la Semana Santa. Empezó a representarse desde 1843, su forma de organización e impacto en la vida de los ciudadanos ha contribuido para ser nombrada Patrimonio Cultural de la Delegación Iztapalapa en 2010 y Patrimonio Intangible de la Ciudad de México en 2012.

Otro simulacro de corte religioso de enorme tradición en México es “La Morisma”, el cual se representa en las Lomas de Bracho, Zacatecas, en los primeros días de agosto, en honor a San Juan Bautista; en 1836, situándose, así como el más remoto y con el mayor número de participantes aproximándose a los trece mil. La fiesta de Bracho destaca por el enorme contingente, así como la magnitud y opulencia de la puesta en escena. Su origen se apoya en la intención que tuvieron algunos españoles peninsulares y criollos de aquella región para que mediante la representación de “La Morisma” hubiera cohesión entre barrios y comunidades. Comenta Alfredo Alfaro (2001) que, de manera paulatina, esta celebración de españoles con el paso del tiempo y a medida que se fue inoculando en la memoria de los habitantes, hasta convertirse en una celebración de mexicanos indígenas y mestizos. En la actualidad ningún europeo, ni grupos urbanos participan en “La Morisma”, sino las comunidades que rodean a la capital zacatecana.

En otro sentido temático, se sitúan los simulacros de contenido cívico-histórico como la Batalla del 5 de mayo y de la Independencia de México. El primero de estos se lleva a cabo en esta fecha de mayo en la demarcación conocida como “El peñón de los baños” perteneciente a la Colonia San Juan de Aragón, en la Ciudad de México y a escasos metros del aeropuerto internacional “Benito Juárez”. Hacia 1914 muchos habitantes de San Juan eran originarios de Nexquipaya, Puebla. Para ese tiempo, los barrios estaban divididos y con varias problemáticas, así, un grupo de vecinos decidieron realizar la fiesta cívica para unificar a la comunidad, poco a poco la celebración cobró fuerza y aceptación hasta conformar la “Junta patriótica” encargada de organizar la celebración, este grupo adquirió una figura legal constituyéndose en “Asociación Civil Cinco de Mayo”, hasta ahora responsable de la

organización, transmitiendo a nuevas generaciones el compromiso de la celebración.

Con estos antecedentes llegamos al simulacro de la Independencia de México el cual se presenta en varios municipios del Estado de México como Coatepec Harinas, Sultepec, Tejupilco, Tecamatlán y por supuesto Ixtapan de la Sal y Tonalico. Así también en algunos municipios colindantes de los estados de Guerrero y Morelos.

La historia del simulacro de la Independencia se documenta en algunos relatos sobre la fiesta ubicando 1859 como el año en que un grupo de ciudadanos decidió homenajear a los hombres caídos en la guerra de Independencia y movimientos bélicos que aún no habían cesado en buena parte del territorio nacional, fue así como se presentó una danza nombrada de los “Apaches” en la plaza de Tonalico, una versión primaria de lo que ahora se conoce como el simulacro. Retratos fechados entre 1930 y 1942 por Cornelio Mendoza, prueban que esta danza se originó en Tonalico, sin embargo, no se tienen fuentes contundentes que testifiquen se haya danzado desde 1859. Durante el movimiento revolucionario de 1910 se interrumpió la celebración durante algunos años, fue hasta 1930 cuando se acordó que el 26 y 27 de septiembre serían las fechas para festejar la Independencia de México en Tonalico, mientras que en Ixtapan se celebra el 15 y 16.

Datos recabados por el señor Ricardo Gómez, expresidente municipal, así como del Profesor Luis Raúl Arizmendi, cronista de Ixtapan de la Sal, registran que en 1944 se realizó el primer simulacro animado por la iniciativa de los profesores de las escuelas, ya que se necesitaba valorar en la población el ideario de libertad imbuido en las crónicas de la guerra de Independencia, así la forma dramática fue el lenguaje idóneo para despertar la conciencia nacionalista que el Estado pretendía sembrar en la población.

El teatro se convirtió en la voz de los habitantes porque ofreció un espacio de expresión plural donde los sujetos podían manifestar lúdicamente su propio concepto de la independencia trazando el cruce de elementos rituales, teatrales festivos, liminales, carnavalescos, así como prácticas sociales que provocan la producción de imaginarios. Es importante mencionar que, desde sus orígenes, el

simulacro surgió como un acto que pretendía homenajear a los héroes de la Independencia, mediante la “danza de apaches”, el grupo indígena que habitó el noreste de México y tras la colonización de la región quedaron reducidos a grupos pequeños, su fama como excelentes guerreros, cazadores y su espíritu combativo seguramente inspiraron a los iniciadores del simulacro para adoptar este nominativo y no el de indio. Los participantes son gente común: campesinos, albañiles, comerciantes, niños, mujeres solteras y casadas, en general puede participar todo aquel que se inicia en el simulacro y desea honrar a su pueblo, a su país y además divertirse.

La estructura organizacional se constituye por la sociedad civil y autoridades de gobierno. La primera de éstas se divide entre líderes de las tropas, incluyendo, además, a los residentes de Waukegan quienes viajan especialmente a sus lugares de origen para vivir el simulacro. Si bien este sector de la sociedad no toma decisiones vitales para la fiesta, su colaboración consiste, en buena medida, en el financiamiento del evento. Debajo de estos grupos están las autoridades como el presidente municipal, regidores, policía, Guardia Nacional y párrocos. Una vez enterados de los detalles del simulacro, estos sectores orientan o acompañan el desarrollo, pero las decisiones de peso las tienen los comités de grupo.

El simulacro no se basa en un guion o texto dramático, salvo en Tonatico³⁶ se interpreta un pasaje donde los intérpretes acuden a diálogos o verbalizaciones breves sobre el descubrimiento de la Conspiración la noche del 15 de septiembre, posterior a este episodio se pronuncia la arenga donde Hidalgo hace el llamado a la rebelión, dicho discurso se pronuncia en todo el territorio nacional y Consulados de México. En el estudio de Carlos Herrejón (2000) se comenta la nota que en 1810 realizó el obispo de Valladolid de Michoacán, Manuel Abad y Queipo, donde relató el atrevimiento del Cura Hidalgo al escribir sobre un estandarte de la Virgen de Guadalupe las frases: ¡Viva nuestra

madre Santísima de Guadalupe!, ¡Viva Fernando VII!, Viva América ¡Y muera el mal gobierno! Además de pronunciar estas frases, las interlocuciones del simulacro se crean diálogos fuera del guion de manera espontánea y creativa, tan variados como la emoción de los intérpretes puedan concederle.

Las tropas se definen por su nombre, atuendo, género de los integrantes, cantos, bailes y diseños escénico/corporales. En orden honorífico, el primer grupo que se constituyó como tropa fue la de los *apaches*, es la más representativa e importante porque dio origen al simulacro. Considerando ese referente, la vestimenta de los participantes es una emulación del grupo originario de manera que el penacho, venablo, carcaj, flechas, cabellera larga y aretes, forman parte de la indumentaria. En cuanto a la expresión verbal que los caracteriza; los aullidos y sonidos agudos e intermitentes al taparse la boca forman parte de su interpretación, al igual que una serie de versos en los que se relatan hazañas contra los opresores españoles, se implora la protección de la virgen de Guadalupe, en otro tenor, se satiriza a algún personaje público.

La vestimenta se compone de un faldón rojo del que cuelgan cuentas de lámina para evocar la riqueza minera que existió en la región, además las cuentas que con el movimiento hacen un ruido semejante al de una sonaja, de esa manera apoya el ritmo de su baile; camiseta roja, medias rojas, huaraches y penacho, machete; los hombres usan peluca de cabello largo y negro, carcaj con flechas, venablo y escudo; las mujeres portan una suntuosa capa de terciopelo rojo, adornada con aplicaciones de lentejuela e imágenes de la virgen de Guadalupe, flores y el escudo nacional.

Los apaches tienen una vasta producción en coplas que se renuevan cada año, a manera de fenómeno de oralidad en el que se comentan acontecimientos, personajes y situaciones que dieron una nota relevante en la población. La melodía llamada “El brinco del apache” es un temaailable notablemente alegre y fácil de memorizar que invita al movimiento, aun escuchándolo por primera vez.

36 Cfr. anexo 1 del texto dramático utilizado en Tonatico que dramatiza el descubrimiento de la Conspiración la noche del 15 de septiembre de 1810. Sin embargo, los otros episodios que se dramatizan no se apoyan en una escaleta o guion.



Imagen 1. *Apaches de Tonalico.*
Foto: Blanca Lilia Hernández



Imagen 2. *Faldón Apache con láminas.*
Foto: Blanca Lilia Hernández

Cada población le otorga un distintivo a esta tropa³⁷, por ejemplo, en Tonalico la organiza el Sr. Juan Manuel Arista Arizmendi³⁸ desde 1990, se compone por cerca de novecientos miembros entre niños, mujeres, jóvenes y varones. Su atuendo y maquillaje tiene especial cuidado, ya que una parte lo auspician las reinas de las fiestas patrias. En cambio, en el simulacro de Ixtapan de la Sal se identifican varios jefes de tropa como pueden ser líderes de apaches mujeres, apaches hombres mayores y apaches niños, el atuendo es muy semejante al de Tonalico, la participación femenina la encabeza la reina de los apaches, seguida de un gran número de mujeres, niños y niñas.

Los versos que se insertan en cada evolución danzada de los apaches constituyen un tipo de oralidad que preserva una forma de identidad entre las localidades y sus simulacros. Estas formas versificadas, narran una manera de apreciar la gesta independentista entre las poblaciones:

I. Ya llegaron los apaches

*Porque los mandaron traer
Con plumas y de huaraches
Y armas para pelear
Con plumas y de huaraches
Y armas para pelear*

II. Traigo toda mi gente

*Toda abanderada
Todita de un color
De un color tricolorado
Todita de un color
De un color tricolorado.*

³⁷ Tropa es un término militar para identificar a un grupo de soldados y cabos. En el simulacro, el concepto aplica para identificar a los grupos o contingentes que en él participan, es probable que el nombre se haya adquirido con el propósito de identificar a la muchedumbre o grupo de personas que se reúnen para un mismo fin y que acatan órdenes e instrucciones de un *jefe de tropa*.

³⁸ Cfr. Anexo 3, entrevista 7, p. 232.

*III. Venimos a bailar por
Don Vicente Guerrero
A darle la cara a España
Y a tumbar su gallinero
A darle la cara a España
Y a tumbar su gallinero*

*V. Venimos todos vestidos
De plumas y de huaraches
Y todos que griten ¡VIVA!
La Reina de los Apaches.*

*IV. Venimos desde Chihuahua
Con don Vicente Guerrero,
A darle en la madre a España
Y tumbarle el gallinero*

*VI. Ya venimos a cumplir
Según fue lo prometido
Adiós público ilustrado
Dispensen lo mal servido
(Registro. Trabajo de Campo,
Tonatico, 2019)*

En relación con este tema, situaremos un monólogo que en el pasado pronunciaba el jefe de tropa de los apaches, actualmente ha perdido presencia, sin embargo, es importante notar que en el contenido hay un imperioso llamado a la rebelión y crítica a la desigualdad:

Queridos contlapaches:

Arriesgándose Uropa compañeros, desde l' hora mesmamente que'l señor cura Don Miguel Hidalgo y Costia, como güen ciudadano de la tierra de Cuauhtemo, se levantó'n' armas pa' quintarnos el yogo que nos ponía el gachopín, eso sin conciencia:

Mis queridos contlapaches, los envido pa' darle una manita a mi querido pagresito a matar gachopín; porque desde mi recuerdo que me platicaban mis agüelos a según se los contaron, que nos jerraban como si fueramos burros, quisiera acabar con todos esos pa' enseñarles lo triste que's ser probe. Porque también nos quitaron nuestras tierritas y asegún cuentan, hasta nostras viejitas.

Aparceros valedores, no se vayan a rajar, a l' ora del chamaguazo; aunque nos traímos jusil, traímos el corazón bien acomodado y lomejor pa' encaminarnos y que nos ha de ayudar por ser nuestra Magre Santísima do Goadalupe, que nos chispe de la raya.

Y no se vayan a enfadar y quiera creer que soy pueta, pero me gusta el gusto y quisiera reventar y quiero que conmigo griten: ¡Viva la liberta y nuestro pagresito Hidalgo! ¡y a matar gachipin...!

Luego que aigamos ganado, les envidio echarnos unos tragos de mezcal, unas gordas enchiladas, un guen jarro de tlamapa, tlachicotón, pulque o mesote o como quieran llamarlo.

¡Mica o masegual...! (no moriremos) ¡micqui cachopin...! (a matar gachupín)

(Transcripción Blanca Lilia Hernández, trabajo de campo, 2018).

Para ser reina de los apaches se necesita cumplir con varios requisitos entre los que se encuentran, ser una mujer joven, agraciada físicamente, gozar de reconocimiento entre la comunidad y aportar la comida para todos los integrantes de los apaches, un poco más de mil personas. A pesar de estos cuantiosos requisitos, en ambas comunidades se tiene una lista de aspirantes.



Imagen 3. *Reina de los Apaches*.
Ixtapan de la Sal.
Foto: Blanca Lilia Hernández



Imagen 4. *Reina de los Apaches*.
Ixtapan de la Sal.
Foto: Blanca Lilia Hernández

Los *costeños*³⁹, para formar parte se necesitan cubrir varios requisitos entre los que destacan, tener experiencia en la detonación de mosquete, contar con el permiso de la Secretaría de la Defensa Nacional para hacer uso de pólvora y mosquete, contar con el vestuario: pantalón y camisa negra con flequillos tricolores, botas, sombrero “costeño” de ala ancha de entre 1.0 y 1.20 mts. de diámetro de manera que, por su amplitud, pueden ilustran motivos patrios, personajes y pasajes históricos que se decoran con diamantina. Las mujeres usan también el sombrero y falda larga con adornos de lentejuela de la virgen de Guadalupe, el escudo y bandera nacional. Todos se maquillan el rostro de negro, tanto el nombre como su caracterización, evocan a la raza afroamericana que llegó a esas localidades producto de la migración desde las costas de Oaxaca y Guerrero. No tienen temaailable, en lugar de ello acuden a un diseño coreográfico semejante a una marcha la intención es abrir paso, con el estrépito de sus pasos indican superioridad. Los requisitos anteriores son un filtro para la inclusión en el contingente, no obstante, su volumen no lo separa mucho de los otros grupos con cerca de quinientos integrantes.

*Guarines*⁴⁰: tropa con indumentaria de manta; calzón y camisa, sombrero de paja y huaraches, la mayoría porta una bandera de México. En Ixtapan de la Sal, los guarines usan “pantalón de peto” semejante al de un maquinista de ferrocarril, hecho de manta decorado con alguna imagen del escudo y bandera nacional. En ambos municipios, representan al mestizaje, al campesino, en tono de farsa teatraliza una versión ruinoso del campesino en cuanto a la ropa, no así en su carácter que desborda alegría, euforia, así como chistes verbales y corporales. Si bien es caótica en apariencia, es la más numerosa y plural, se compone de familias enteras, o bien, de grupos de amigos que se unen para ser parte de los guarines⁴¹. Se hacen acompañar de varias bandas de viento, con un aproximado de dos mil participantes.

39 Cfr. Anexo 3, entrevista 4, p.222.

40  <https://www.youtube.com/watch?v=MeFH0X2rIgU&feature=youtu.be>

41 Cfr. Anexo 3, entrevista 6, p. 229.



Imagen 5. *Costeños de Ixtapan de la Sal.*
Foto: Blanca Lilia Hernández



Imagen 6. *Costeños de Tonalico.*
Foto: Blanca Lilia Hernández



Imagen 7 y 8. *Tropa de Guarines en Tonalico durante el desfile.*
Foto: Blanca Lilia Hernández

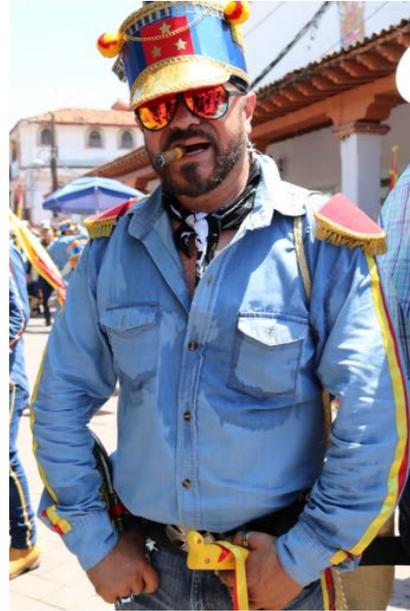


Imagen 9. Gafas oscuras y el puro son característicos de la Tropa de Españoles en Tonalico.

Foto: Blanca Lilia Hernández

Españoles o gachupines su vestimenta consiste en una casaca estilo militar del siglo XIX, pantalón, quepí color azul claro con franjas amarillas y rojas en los costados de las mangas y el pantalón, gorra de palma forrada de la misma tela que la ropa, semejante al quepí militar y una bandera hecha con lienzos rojo y amarillo sin escudo para emular la bandera española, la descripción anterior corresponde a la tropa de Ixtapan de la Sal, ya que en Tonalico⁴² los españoles tienen otro código de vestimenta compuesto por camisa y pantalón de mezclilla azul oscuro con franjas rojas y amarillas en los costados, quepí con adornos dorados y azules, botas con casquillos para que sus pasos y marcha tengan sonoridad, fuman puro de manera que su presencia se enriquece con elementos sensoriales en lo visual, auditivo y olfato. De manera general en ambas poblaciones tiene este diseño, con la salvedad del tipo de tela y tono de azul. Representan al ejército español, portan cañones y baúles llenos de pólvora pese a la restricción de la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA), que permite portar únicamente dos kilogramos del explosivo por persona. Sus evoluciones corporales se concentran en una marcha, específicamente en Tonalico, el compás marcial se acompaña de la frase “uno, uno, uno” no tienen tema musical que los identifique.

42 Cfr. Anexo 3, entrevista 5, p. 224.



Imagen 10. Desfile de Tropa de Españoles en Tonalico.

Foto: Blanca Lilia Hernández



Imagen 11. Españoles de Ixtapan de la Sal. Variación en el color y diseño del atuendo con relación al de Tonalico.

Foto: Blanca Lilia Hernández



Imagen 12. Tropa de Insurgentes de Ixtapan de la Sal. Integrada por profesores, un carnicero, albañiles y un médico de la población. Foto: Blanca Lilia Hernández

Insurgentes o héroes de la Independencia: Josefa Ortiz de Domínguez, Miguel Hidalgo⁴³, Ignacio Allende, José María Morelos y Pavón, Vicente Guerrero, Leona Vicario y José Mariano Jiménez vestimenta a la usanza del ejército mexicano del siglo XIX, pantalón blanco, casaca azul con detalles en rojo, botas y sombrero según la jerarquía militar. Con meses de anticipación renuevan el atuendo, pues la imagen que quieren dar a la población debe ser ejemplar e impecable. No tienen diálogos o guion establecido, sus interlocuciones son espontáneas o producto de la libre interpretación.

Respecto a los criterios para ser miembro de una tropa, cada una establece los requisitos para incluir a nuevos miembros. Al contingente de insurgentes⁴⁴ solo se ingresa mediante invitación o

43 Cfr. Anexo 3, entrevista 1, p.219.

44  <https://www.youtube.com/watch?v=VmqzkyQU16c&feature=youtu.be>

por línea directa de parentesco, es decir, únicamente puede participar un familiar ante la ausencia del titular, se trata de un acuerdo estricto dada la significación de los personajes históricos. Puede darse el caso de solicitudes a título personal, por ejemplo, la reina de los apaches se propone con un año de anticipación, tiempo en el que se evalúa su entereza dentro de la comunidad.

Adelitas, es un contingente solo con presencia en Ixtapan de la Sal. Según el testimonio del profesor Miguel Torres, actual líder de la tropa de insurgentes con más de 35 años de participación en el simulacro, cómo quince años atrás, durante el desfile, empezaron a filtrarse personas que se “disfrazaban” de mujer en un sentido grotesco con absoluta intención de travestismo carente del propósito de la conmemoración de la Independencia, por lo tanto, el comité organizador reguló la participación a través de un nombre específico: “las adelitas” así como el atuendo inspirado en la mujer revolucionaria para exaltar los valores del simulacro: honra a la patria y celebración en comunidad.

Por tratarse de hombres caracterizados de mujer⁴⁵ no se permiten los juegos de palabras, contacto o alusiones de galanteo/sexuales hacia el público. La tropa de las adelitas pasó,

45  <https://www.youtube.com/watch?v=HALtyU2TL4Y&feature=youtu.be>



Imagen 13. Adelita con su particular corte de cabello.

Foto: Blanca Lilia Hernández



Imagen 14 y 15. Caracterización contingente Adelitas.
Foto: Blanca Lilia Hernández



de un grupo donde algunos jóvenes mostraban gusto por el travestismo y la manifestación de su preferencia sexual, transitaron a un contingente organizado capaz de preservar y desarrollar los motivos de la celebración, por otra parte, contiene la esencia de una minoría *gay* que encuentra aceptación e inclusión en su comunidad. Antes de llegar a esta consolidación en cierto momento se consideraron *bufonada* en medio de la celebración. Su distintivo es el atuendo femenino a manera de campesina revolucionaria: falda larga, blusa bordada con colores patrios, trenzas, maquillaje femenino, uso de mosquetes.



Imagen 16. "Pepeto". Platillo tradicional de temporada en la región sur del Estado de México.
Foto: s/a

Durante el desfile y la guerra, destaca la actualización de los versos que entonan pues se relatan asuntos de contexto, como lo sucedido en Tonalco por el sismo del 19 de septiembre de 2017, cuando la iglesia sufrió averías y el suceso se incorporó a las coplas. Previo al simulacro, el contingente se reúne al menos en tres ocasiones para hacer el registro de los nuevos participantes y darles a conocer las características del atuendo, los versos, tanto los nuevos como los tradicionales, así también ensayar el "paso" que caracteriza a la tropa.

En perspectiva de la antropología de la alimentación, sentarse a la mesa y compartir los alimentos son acciones en las que se afirma la pertenencia al mismo grupo social, por ello la comida es un



Imagen 17. Adornos y elementos para la celebración.
Foto: Blanca Lilia Hernández



Imagen 18. Colores patrios en los alimentos regionales para la celebración.
Foto: Blanca Lilia Hernández

elemento con alto nivel de significación en esta festividad, en los hogares se preparan guisos típicos como el pepeto, un platillo hecho a base de calabaza, chilacayote, pollo y chile manzano, se degusta mole y pozole también, la bebida común es la cerveza así como el “coyote”; mezcla de aguardiente, jugo de naranja y chile piquín picado. Es una práctica común en estas poblaciones tener abundante comida y compartirla durante ese día.

Desde el mandato de Benito Juárez García, entre 1857-1862, la bandera nacional representó un cúmulo de ideales patrióticos, entre los que se encontraban: el color verde representando la esperanza, el blanco la unidad de los mexicanos y el rojo la sangre de los héroes. Así, en febrero de 1984 se publicó en el Diario Oficial de la Nación la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales, donde se dice que éstos son los símbolos patrios de los Estados Unidos Mexicanos, según el Artículo 1º.

Ahora bien, septiembre es un mes donde el color anuncia tiempo de fiesta junto con las imágenes de los héroes que consumaron la Independencia de México hacia la primera década del siglo XIX. En los últimos años, esta celebración aviva la reunión de sentimientos diversos; por un lado, un saturado constructo del orgullo nacional, acrecentado por las estrategias de consumo que invaden los comercios y los medios de entretenimiento durante el mes de septiembre, en otro sentido, impotencia y frustración ante el panorama catastrófico en que está hundido el país; a pesar de ello, escuelas, iglesias, hogares y negocios colocan el decorado tricolor con la intención de conmemorar este hecho.

Cerca del 15 de septiembre los mercados de México deleitan la vista de los compradores con frutos y legumbres de la temporada. Colores y sabores están asociados a los símbolos reconocibles en el escudo nacional como la tuna y el nopal, mientras que la sandía, el maíz y el chile son alimentos que por su color y forma incitan ya al sabor. En México la noción de fiesta se aprende desde la niñez, incluso para ciertas comunidades, el nacimiento de un sujeto es una festividad al igual que otros episodios de la vida; iniciación religiosa, votos matrimoniales y la muerte.

El simulacro es una actividad que se experimenta desde el vientre, por ejemplo, los miembros

más pequeños bebés o niños de brazos, se inician en la fiesta a partir de la enseñanza de sus padres como parte de alguna tropa, español, costeño o guarín, de manera que así se inculca y preserva la tradición. Los niños y jóvenes en edad escolar participan en los contingentes de sus centros escolares. Sean los días que sean de la semana, 15 y 16 de septiembre en Ixtapan, así como 26 y 27 en Tonicato, las actividades escolares se trasladan al simulacro, al igual que las de tipo comercial.

La teatralidad se vive desde el momento en que las tropas desfilan una semana antes del 15 de septiembre para realizar el *préstamo*; acción mediante de la cual solicitan el apoyo económico y en especie a la población para “hacer la guerra”, las aportaciones económicas se destinan a mejoras en sus vestuarios y la comida para la tropa el día del simulacro, las contribuciones en especie las realizan casi siempre los comerciantes aportando la fruta o verdura que servirá de proyectiles en la guerra (guayaba, cebolla o limón).

La tarde del 15 las tropas recorren las calles del pueblo rumbo a la iglesia, donde se oficia una misa⁴⁶ en la que reciben la bendición para llevar a buen término el acto. Terminando, los personajes se dirigen al balcón del palacio municipal para representar “El grito de Independencia” delante de miles espectadores que les demuestran respeto y credibilidad a sus palabras, se desata la euforia a través del “Viva México”, “Vivan los héroes que nos dieron patria y libertad”, “Viva Ixtapan/ “Viva Tonicato”; fuegos pirotécnicos y la masa tricolor dan la sensación de un lienzo viviente; rostros y voces que se parecen y anhelan lo mismo, ¿libertad?

El desborde catártico se suspende unos instantes cuando los fuegos artificiales terminan, ¿ahora qué queda?, prolongar la euforia aprovechando el disfraz para jugar a ser el sujeto *libre* de las prácticas cotidianas del consumo, idea de Michel de Certeau para referir las maneras de hacer cotidianas aquellas representaciones y comportamientos de la sociedad sometidas a categorías de consumo-producción. De Certeau nos hace pensar el fenómeno de estudio no como un acto de la vida común, sino como

46 Cfr. Anexo 3, entrevista 2, p.218.

la representación y comportamiento para ser extraño en lo suyo (1996), es decir, durante ese lapso festivo el sujeto plantea ser otro, en un entorno donde se le reconoce como el ciudadano que es y por otra parte el rol que desempeña en el simulacro. En la mañana del 16 la expectación aumenta conforme la plaza cívica se prepara y se arma el escenario para *simular* la guerra entre españoles, el ejercito insurgente y el pueblo. Una vez que se han recuperado fuerzas por la euforia de la noche anterior, una parte de los pobladores se dispone a participar en las distintas tropas que desfilan, los que no, buscan el mejor lugar en la calle, acomodan sillas y toda clase de amenidades para observar el paso del desfile, cerca de seis mil participantes recorren las calles cantando estribillos:

*México guadalupano
Y tú bandera tricolor
La tradición del pueblo
Nunca se podrá olvidar
Esperemos que a los nuevos
No se les vaya a olvidar
(Trabajo de campo 2017)*

El gentío que observa también baila y grita desde los balcones “viva México”, “viva Ixtapan”, “vivan los

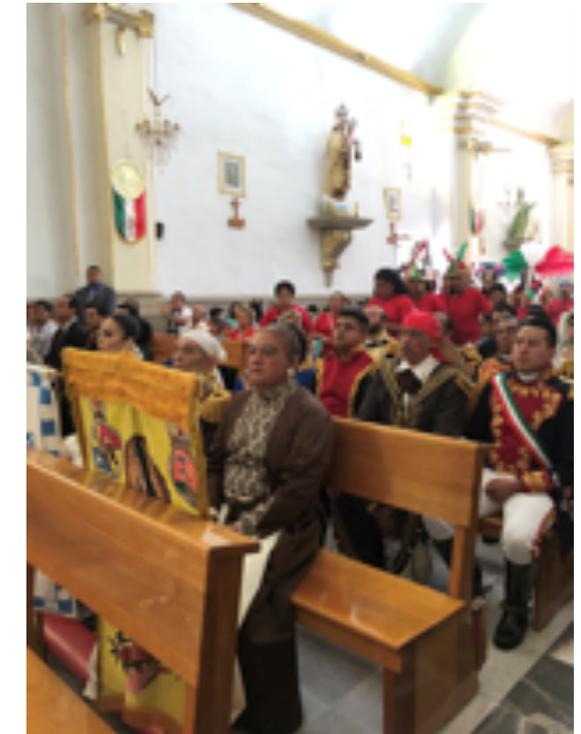


Imagen 19. Misa con motivo del inicio del simulacro en Ixtapan de la Sal.
Foto: Blanca Lilia Hernández



Imagen 20. Batalla o entrada de insurgentes contra españoles en Tonatico.
Foto: Alejandro F. Solís

apaches” o bien, “viva Tonatico”, beben, desbordan frenesí para transfigurarse y conformar el efecto de reversibilidad entre el que mira y el que realiza.

El recorrido concluye después de casi cuatro horas, el simulacro se detiene para descansar y compartir los alimentos, ya sea en familia o con los integrantes de cada tropa. En punto de las cuatro de la tarde se reanuda la teatralidad, el escenario nombrado “gallinero” es una versión ruinoso de la Alhóndiga de Granaditas, porque está construida a base de tablonés y materiales para cimbra del tamaño de una casa de tres niveles; los otros escenarios son las propias calles donde se llevan a cabo las “batallas” o “entradas”, combates en los que se lanzan proyectiles (cascarones de huevo rellenos de harina o ceniza, tamales rellenos de pasto, guayabas, limones y cebollas). Se detonan mosquetés, una especie de cañón de mano que explota pólvora y es sumamente estruendoso.

Las batallas o la “guerra⁴⁷” como la llaman los participantes, es la rebelión de costeños, guarines

47 <https://www.youtube.com/watch?v=CTk7RZpcM-g&feature=youtu.be>

e insurgentes contra los españoles, posiblemente son los momentos más violentos y eufóricos del simulacro, un acto liminal⁴⁸ en el que lo real se fusiona con lo ficcional. Después de tres horas de lucha, los españoles toman preso a Hidalgo y lo fusilan, lo colocan en un ataúd que pasean por el pueblo, mientras tanto en la Alhóndiga españoles, guarines y costeños celebran hasta que la energía les sea suficiente, en la euforia sobrea-bundante destruyen el escenario y los apaches lloran la muerte de Hidalgo en la ambigüedad de la borrachera y el desamparo al recordar la independencia:

En los móviles de la guerra de Independencia –aparece un verdadero defecto de conformación nacional (inevitable por desgracia): los mexicanos tuvimos que edificar una patria antes de concebirla puramente como ideal y sentirla como impulso generoso: es decir, antes de merecerla. (Bartra, 2002: 29).

Al siguiente día la cotidianidad se recupera, escuelas, comercios y oficinas vuelven a sus actividades. No hay enojo, ni delito por el desorden del día anterior, todos saben que es parte del

48 Liminal es el adjetivo del concepto *liminalidad*, retomando la idea que desarrolló Víctor Turner (Glasgow, 1920) aplica para el estado intermedio de lo que ya no está y lo que está por llegar; un umbral o frontera y que se caracteriza por la indeterminación, ambigüedad e hibridez de algo.



Imagen 21. Batalla o entrada de Apaches contra españoles en Tonatico.
Foto: Alejandro F. Solís

juego, se vive la purificación que sobreviene a la catarsis y la satisfacción de haber vivido un año más el simulacro.

La presencia de residentes⁴⁹ en los Estados Unidos, específicamente en Waukegan, Illinois⁵⁰, el simulacro es un espacio para la afirmación de la identidad de los repatriados, observadores que avivan a la confrontación haciendo patente su condición de ex migrantes a través de la vestimenta, los tatuajes y la cabeza afeitada, constituyen otra parte del fenómeno del simulacro:

Tonalico bajó su nivel de vida al pasar del lugar 56 al 65. Un 90% de los migrantes se dirige a Waukegan, Illinois, para unirse con sus paisanos que viven las desigualdades de mercados de trabajo, como consecuencia de la expansión de las políticas económicas neoliberales, son dos factores importantes que dieron origen a una oleada de migración hacia la unión americana. (Cruz, 2015:92-93).

Los residentes viajan especialmente en esta fecha para participar en alguna de las tropas y aportan dinero a los comités de organización. Ellos aseguran que vivir la fiesta en su lugar de origen los renueva y hace parte de la comunidad, aun cuando en Waukegan se realiza el desfile el 16 de septiembre y sus proyectos de vida se desarrollan en aquella ciudad:

Algunos de ellos consiguieron permisos de las autoridades locales de Waukegan para invertir en la apertura de diversas actividades comerciales. Por ejemplo, se abrieron al público restaurantes cuya especialidad es la comida de la región de origen, con el propósito de preservar la cultura gastronómica de su país. Tal es el

49 En cuanto a la población migrante de Tonalico, alrededor de 72.8 por ciento de los habitantes del municipio (8 374 personas) tiene, como mínimo, dos familiares directos que han emigrado a los Estados Unidos (Vázquez, 1999: 2). El periodista estadounidense Romero Quiroz (2004) señala que un elevado porcentaje de la población de la ciudad de Waukegan es hispano, la mayoría de origen mexicano procedente del Estado de México, particularmente del municipio de Tonalico. (Cruz, 2015:91).

50 Ciudad ubicada en el condado de Lake, en el estado de Illinois, es la novena ciudad más grande del estado, tiene una densidad del 53% de población hispana.

caso de los siguientes empresarios de Tonalico en la ciudad de Waukegan: José Guadarrama: “Taquería el Conchol”; Jorge Laguna: “Taquería Toluca II” y Gregorio Albarrán: “Antojitos Tonalico”. (Cruz, 2015:93).

Se puede determinar que las motivaciones para afincarse en el vecino país del norte tienen que ver con la búsqueda de mejores condiciones laborales, o bien, la adquisición de capital suficiente para instalar en su lugar de origen un patrimonio para el retiro, invirtiendo en invernaderos y casas de huéspedes.

Acciones como la conservación de la cultura gastronómica y la conmemoración de fechas cívicas como el “5 de mayo” y “la Independencia de México”, demuestran que los migrantes y residentes en Estados Unidos mantienen una nostalgia por el lugar donde vivían, por la gente y por sus costumbres, como asevera un residente del país del norte que regresa para celebrar en comunidad, “ser mexicano lo llevo en el corazón, ser del Estado de México lo digo con orgullo, pero ser ixtapense es un don de Dios” (Trabajo de campo, 2019). Si en estas comunidades la celebración de la Independencia se concibe teatralizando el hecho, el simulacro entonces se instituye como acontecimiento de profundo arraigo en el tejido social, artificio rico en atributos donde el sujeto transmuta en personaje histórico para *simular* una verdad que ya no es.



Capítulo 3.
Acontecimiento. Fisura
para nuevos significantes.





3.1 El simulacro como acontecimiento.

“[...] por vertientes misteriosas confluyentes, por asimilaciones ocultas ha venido surgiendo un teatro que se propone inventar la realidad, citar el acontecimiento en un mundo de simulacros, donde la vida imita la ficción. Un teatro que halla su sentido en el descubrimiento del sinsentido de la historia”

(De Tavira, 1999:21).

En el mundo contemporáneo acontecimiento parece revelarse como una categoría asociada a lo accidental catastrófico que irrumpe y aparece sin motivo alguno, la interpretación que los sujetos hacen de éste depende del funcionamiento de las relaciones en el sistema social, el enfoque de Pierre Bourdieu (1990) explica sobre este fenómeno, cómo el acontecimiento es resultado de la acumulación de micro acontecimientos, una reconstrucción retroactiva de huellas y hechos.

Para Alain Badiou (2005), era importante puntualizar la diferencia entre hecho y acontecimiento considerando al primero como situación natural y el segundo emana de situaciones locales y tiene que ver con la historicidad de una situación de tipo global, no obstante, Morín (2004) habla de singularidad y ambivalencia; para él, el acontecimiento no se genera por el tiempo el espacio, sino que estos elementos son variables, por ejemplo, el tiempo pone fecha al acontecimiento y el espacio lo amplifica.

Podríamos reflexionar también sobre tiempos y espacios propicios para la aparición de aconte-

cimientos, pero ¿qué hay de los sistemas sociales complejos como generadores de acontecimientos?, ¿Se trata de fenómenos programados o controlados?, pensemos en el acontecimiento del brote de COVID-19 en diciembre de 2019 y su presencia en todo el planeta a principios de 2020; sobre el hecho, hubo corrientes que lo explicaron como resultado de la modernidad, y otras, que lo asociaron a la guerra económica de las mayores potencias mundiales, quedará analizar en el futuro si este accidente servirá para generar otro de mayor dimensión, de ser así, se respondería la hipótesis sobre tiempo y espacio propicios para su aparición. ¿Pero qué sucede con el acontecimiento desde la perspectiva teatral?, ¿Podría establecerse una distinción entre acontecimiento social y teatral?

3.1.1 Acontecimiento social y acontecimiento teatral.

El acontecimiento, es originariamente un concepto tomado de la filosofía que proviene a su vez de la ontología, aunque existen aproximaciones específicas desde otras áreas científicas, como la politología. Resultan fundamentales las reflexiones de Alain Badiou (2005) acerca de la filosofía diversificada en cuatro ámbitos: la política, el amor, el arte y la ciencia, para Badiou la filosofía del acontecimiento revela la convicción de que hay verdades. El problema ha transitado desde Platón hasta Deleuze, la filosofía del teatro se pregunta también por el orden de acontecimiento.

Aunque el acontecimiento teatral es tema todavía en estudio, se pueden analizar derivaciones e implicaciones con el cuerpo, *poiesis* corporal, convivio, experiencia, duelo y territorialidad. Rescatamos el enfoque de acontecimiento, en plano de lo excepcional, por una parte, se reconoce aquello que regula el acceso a la realidad, y por otra, se averigua la realidad en sí misma, de esta manera la primera orientación filosófica desemboca en el acontecimiento como revelación del Ser: “del horizonte de significado que determina cómo percibimos y nos relacionamos con la realidad”. (Žižek, 2014:18).

Pensar el acontecimiento como caída o “pérdida de una unidad y armonía primordiales que nunca existieron, que no son más que una ilusión retroactiva”. (Žižek, 2014:53), indica que el acontecimiento del simulacro opta por la libertad interpretativa del hecho, recrea batallas en el plano escénico que le permiten explicar el sentido de la historia y el funcionamiento del universo ¿Qué recurso más eficaz para superar la caída e inminente catástrofe de un acontecimiento imperfecto como fue la Independencia de México? A propósito de la propuesta formulada por Baudrillard sobre simulación, o, fingir tener lo que no se tiene, el acontecimiento irrumpe en la colectividad dejando una grieta al descubierto la decepción por una realidad basada en la *dependencia*, no obstante, la comunidad simula salir victoriosa en cada repetición del suceso, se hace visible aquello que durante el tiempo ordinario permanece subyacente, el acontecimiento del simulacro irrumpe para abrir paso a los invisibles sociales.

Rescatamos la idea de acontecimiento desde la irrupción en la colectividad y como tal, modifica el curso de la vida. Para Žižek el acontecimiento genera una transformación en la colectividad, no obstante, en el simulacro de Ixtapan de la Sal y Tonatico consideramos que se trata de un acontecimiento abierto en permanente cambio, dicha transformación no se cierra, sino que en la propia repetición la colectividad reencuentra el curso de la vida.

Acontecimiento es irrupción que genera nuevas significaciones, una grieta en la estructura social y por ello su horizonte de imprevisibilidad es amplio. Los sujetos y las instituciones son emisarios y receptores su presencia viene a revelar algo del propio sistema que afecta, hay una resignificación del valor de la actualidad.

Ahora bien, desde el punto de vista teatral, el acontecimiento está íntimamente relacionado con el artista, el pensamiento y la praxis. La filosofía del teatro es el criterio de pensamiento para registrar antecedentes reflexivos sobre la existencia, el conocimiento, la ética o la política, el teatro es por sí solo un acontecimiento porque representa una zona de experiencia, propone Dubatti desde la teoría del Reomodo, el teatro *acontece* a partir de la reunión convivial en la que alguien empieza a

construir en metáfora, pensemos en una producción que sucede en el cuerpo y éste transporta/traslada a un mundo paralelo sucediendo así la expectación. El teatro *acontece* totalizando convivio, *poiesis* y expectación, el acontecimiento radica entonces en la experiencia de los cuerpos (del intérprete y espectador), atravesados entonces por ese elemento, trazan la ruta para formular pensamiento desde el acontecimiento.

Por otra parte, el acontecimiento teatral se define como el fenómeno de la representación en el que concurren un conjunto de signos para transformar los objetos, las palabras, las acciones, en resumen, “Todo aquello que ocurre cuando los signos teatrales interactúan y lo que esas relaciones significan el acontecimiento dramático”, (Alcántara, 1997:89), en este sentido, lo anterior solo ocurre en el escenario. Alcántara emplea además una diferenciación entre acontecimiento teatral y hecho teatral, este último refiere al hacer, a la *poiesis*, o el manejo del espacio, del sonido, de los objetos y los cuerpos puestos frente al espectador, se habla de una dimensión contemplativa y que Hans-Robert Jauss llamó *aestesis* en la que necesariamente están involucrados los sentidos, experiencia estética de la que surge “un reacomodo de nuestras sensaciones para que el cuerpo perciba y articule otra dimensión de realidad humana”. (1997:90).

Considerando lo anterior, el simulacro es un acontecimiento que emana e impacta en la realidad de la comunidad, el horizonte de referencia se sitúa en la lucha por la libertad, sin embargo, no se asume de manera directa, el participante no quiere enquistar un dolor oscuro y viejo, por eso construye una autonomía simbólica en su espacio comunitario, a través del simulacro crea una experiencia espectacular, brillante y emotiva.

Si bien el acontecimiento de contenido social transforma la colectividad, el simulacro hablamos es un acontecimiento en permanente cambio, o no cerrado dada su cualidad de repetición. Su irrupción se produce en la propia experiencia convivial, en la reunión del cuerpo a cuerpo del que especta y es espectado, como menciona Dubatti, instalándose una zona de inefabilidad o de lo sensible. A diferencia del acontecimiento social, se trata de una irrupción a nivel de la experiencia del sujeto

que especta, el punto de quiebre o lo que hemos llamado fisuras representan el sentido primigenio de la experiencia teatral. Como resultado de la reflexión, hemos determinado nombrar al objeto de estudio *acontecimiento del simulacro*, porque el término expresa la potencia integradora del acto y los procesos performativos que se generan desde el teatro. Todo lo que emana del acontecimiento del simulacro es irrupción provocadora.

3.1.2 Implicaciones socioculturales del simulacro.

Cultura representa un concepto amplio y controvertido debido a las múltiples acepciones que de él se tienen, basta involucrarse en las perspectivas sociológica y antropológica para reconocer que nos encontramos en una encrucijada de tendencias y teorías para definir la cultura. La naturaleza de esta investigación apela al estudio de una práctica cultural circunscrita en un espacio y tiempo determinados por la comunidad que la celebra, resulta oportuno el pensamiento de Gilberto Giménez (2007, 2009) estructurado en las afirmaciones de Pierre Bourdieu (1990), Serge Moscovici (1979) y Clifford Geertz (1988), que ofrecen luz para el trayecto interpretativo del fenómeno en estudio.

Es importante remitirse a la primera formulación del concepto antropológico de cultura hacia 1871 por Edward Tylor. Su definición tuvo un carácter eminentemente etnográfico porque se estructuró a partir del conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho y las costumbres adquiridas por el hombre como miembro de una sociedad. Tiempo después el concepto de cultura se analizó en tres fases: la concreta, abstracta y simbólica, que a su vez enlazaron conocimientos sobre las costumbres, los modelos, y los significados. (Giménez, 2007).

Entre 1930 y 1950 empezó a correr el periodo de la *fase abstracta*, llamada así porque se concentraba en el estudio de las costumbres, los modelos de comportamiento y sistemas de valores. Pero la verdadera reformulación sobre cultura se dio con la conceptualización de Clifford Geertz y

John B. Thompson:

La cultura es la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados. (Cit. en Giménez, 2007:49).

En este escenario, la cultura se define en términos de modelos, pautas, parámetros o esquemas que conciben una dimensión de la vida social pues, expone los procesos simbólicos de la sociedad. Una etapa en la que la cultura se elevó a una dimensión analítica de la vida social; en este sentido, se habló de *culturas* en plural para denominar mundos culturales concretos, ámbitos específicos, delimitados por creencias, valores y prácticas.

Vinculado siempre al concepto de cultura, lo simbólico enuncia el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles o también llamadas *formas simbólicas*, que pueden ser expresiones, artefactos, acciones y acontecimientos, para servir como estructura simbólica de significados culturales presentes en prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vivienda, los objetos y la organización del espacio y del tiempo en ciclos festivos; así, “la cultura podría definirse como el interjuego de las interpretaciones consolidadas o innovadoras presentes en una sociedad”. (Giménez, 2007:33).

Incumbe a la presente investigación el *enfoque dinámico* de la cultura, propuesto por Geertz, ya que en él se reconocen procesos de creación de obras culturales (artesanales, artísticas, científicas o literarias); categoría en la que se circunscribe el simulacro, pues la crítica u opinión de participantes y observadores le suministran autenticación. Como parte de este enfoque, la conservación es otro aspecto que se cumple en medida que el fenómeno se registra en archivos audiovisuales- documentales, pretendiendo fortalecerse mediante este trabajo. Finalmente, el tercer momento del enfoque dinámico se relaciona con la educación y la difusión de las obras culturales hasta concluir en el

consumo sociocultural o los modos de vida.

Otros elementos de la cultura que aparecen en el fenómeno de estudio se relacionan con la división tricotómica de Charles Peirce (1888), la cual clasifica en *iconos*, *indicios* y *símbolos* a los signos según representan a su objeto por encima de alguna virtud, o que tienen una relación real con su objeto. Para efectos del simulacro, la interrelación de estos tres aspectos ocurre por la continua producción, actualización y transformación de modelos simbólicos (fiesta, Independencia, mexicanidad), pues suceden tanto en la práctica individual y la colectiva.

Referir tipos de cultura es un hecho polémico, ya que puede interpretarse bajo enfoques que defienden la visión dominante, como propuso Oliver Donnat (1994), bajo las denominaciones *cultura cultivada*, *cultura media* y *cultura popular*, para afirmar que los compartimientos culturales tienen estrecha relación con las trayectorias sociales y el capital cultural.

Si nos apegáramos a esta nomenclatura, el fenómeno en estudio se situaría en la *cultura popular* dada su producción en el plano de la ideología, sistema de creencias, valores y tradiciones de Ixtapan de la Sal y Tonatico toda vez que la cultura, ante todo, es experiencia social y modo de vida de actores en acción, así *habitus*⁵¹ fue el concepto que Pierre Bourdieu aplicó para:

[...] aquello que permite habitar las instituciones, apropiárselas prácticamente y por eso mismo, mantenerlas en actividad, en vida y en vigor arrancándolas incesantemente del estado de letra muerta y de lengua muerta, pero imponiéndoles las revisiones y las transformaciones que son la contrapartida y la condición de la reactivación. (Cit. en Giménez, 2007:45).

De modo simultáneo el concepto de Bernard Lahire (2002) *cultura-identidad*, en realidad analiza un tipo de cultura actuada y vivida desde el punto de vista de los actores y de sus prácticas,

51 Si bien en este momento aparece la noción de *habitus*, el ejercicio analítico y su interpretación en el simulacro se realizará en el capítulo 4, apartado 4.1.1

por ejemplo; el huipil, el sarape, la diana cazadora, la fiesta de Independencia, Frida Kahlo, el tequila, el mezcal, el mole poblano, la Virgen de Guadalupe y el Cristo de Chalma son formas objetivadas de la cultura popular en México. El simulacro forma parte de esta categorización, en medida que define por sí solo nociones arraigadas en la cultura popular, entre las que destacan: el color, la música, la comida, el pensamiento de libertad y fiesta.

El sentido objetivado de la cultura se produce en la historia colectiva y tiene como resultado un *habitus* en los individuos que revela esos procesos sociales, Giménez los denomina de inculcación y de apropiación cultural. El enfoque sociológico de Durkheim, recuperado por Serge Moscovici, afirma que la teoría del *habitus* es homologable a la de representaciones sociales porque “se trata de construcciones sociocognitivas propias del pensamiento ingenuo o del sentido común, que pueden definirse como conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado”. (2007:46).

Moscovici identificó componentes de las representaciones sociales como la *objetivación* o tendencia a presentar de modo concreto lo abstracto y la inclinación a incorporar lo nuevo dentro de esquemas conocidos, en este sentido, el simulacro a través de la teatralidad corporiza la idea de libertad e independencia, agrega situaciones, personajes y acontecimientos del acontecer social o político que sucedieron en los meses que antecedieron a la festividad.

El modelo de las representaciones sociales, como queda dicho en la teoría del *habitus*, es una vía para el análisis de las formas interiorizadas de la cultura ya que permite identificar esquemas de percepción, de valoración y de acción, estos tres cobran variados significados en el simulacro, desdoblándose en el plano de los participantes y los espectadores. En resumen, los esquemas de percepción, valoración y acción significan lo mismo que el *habitus* de Bourdieu, esto demuestra “la necesidad de que el analista de la cultura trabaje en las fronteras de las diferentes disciplinas sociales, ya que los estudios culturales solo pueden ser por definición transdisciplinarios”. (Giménez, 2007:49).

Por lo tanto, situamos en dos aspectos el contenido cultural del simulacro considerando dos

vertientes: códigos y sistemas de reglas, así como el sistema de signos/ símbolos que la comunidad ha creado. Estos criterios ordenadores ayudan a concentrar la atención tanto en los elementos significativos, como en el comportamiento del actor individual y colectivo, bajo esta lógica se propone:

- **Códigos y sistema de reglas:** considera el tiempo acordado para la celebración, postulación y aceptación de participantes, espacios para su realización (calles, plaza cívica, iglesia, casas particulares), tropas participantes, vestimenta, regulación en el uso de pirotecnia y mosquetes, acuerdos con el gobierno municipal y estatal para el acompañamiento policial, venta de alcohol, consumo de alcohol sin restricción.
- **Sistema de signos/símbolos creados por la comunidad:** corresponde al atuendo distintivo de tropas, coreografía o códigos de movimiento corporal para tropas (costeños, insurgentes, guarines, apaches, adelitas, españoles), uso de símbolos patrios, símbolos religiosos, formas versificadas a manera de cantos que incluyen asuntos del acontecer actual y música.

Nuestro concepto sobre la cultura se enfoca a aquellos modelos, pautas, parámetros o esquemas del sujeto y su dimensión de la vida social. Si bien la cultura tiene la capacidad de visibilizar los procesos simbólicos que genera una sociedad, es necesario particularizar la línea o enfoque de la cultura bajo el cual se analizará el fenómeno de estudio. Cuando Geertz (1988) habló del *enfoque dinámico* de la cultura, se refería a los procesos de creación de obras culturales (artesanales, artísticas, científicas o literarias), con esta base orientamos el análisis de las funciones simbólicas del simulacro porque nos interesan las motivaciones y procesos de creación en los que hacedores y espectadores están totalmente involucrados.

En el acto cultural del simulacro se vive el desplazamiento de una acción cotidiana a una acción performativa o transformadora que encuentra detonantes en la experiencia misma del simulacro. Invocando nuevamente las palabras de Baudrillard sobre simulación, fingir tener lo que no se tiene, no obstante, dicha simulación no hace una interpretación falsa de la realidad, sino es resultado del

ocultamiento de una realidad que ya no es la realidad. El simulacro se gesta en una zona de experiencia dotada de legítimos elementos de la cultura popular porque que su producción acontece en el plano de la ideología, del sistema de creencias, de valores y tradiciones, en concreto, el simulacro muestra la experiencia sociocultural y modo de vida de actores en acción, ya sean ixtapenses o tonaticuenses.

Así entonces, cultura representa el sistema de organización y de significados asumidos por el sujeto en forma de prácticas simbólicas que se gestan en los propios contextos. Preguntar sobre el sentido de la cultura en tiempos donde se ha aplicado con equívocos, nos hace reflexionar sobre el compromiso que deben asumir los estudios sobre crítica de la cultura, la realidad demanda abordar el suceso cultural como proceso analítico de la vida social de manera que cobren sentido o significado aquellas prácticas de los sujetos y su presencia en determinado tiempo. Con este rumbo la cultura se concebiría como el espacio para el análisis de la vida en colectividad y los procesos que configuran una sociedad.

Recuperando el enfoque dinámico de la cultura en el que situamos al simulacro, aparece la idea de conservación, otro aspecto que se desprende del presente estudio en medida que el fenómeno se registra en archivos audiovisuales, testimoniales y documentales, a manera de *puesta en valor* como se les denomina a los productos culturales que viven los procesos de patrimonialización. Si bien en el simulacro de Ixtapan de la Sal y Tonatico se genera un consumo alrededor de la festividad, este se realiza entre los miembros de la entidad como parte de la propia estructura, así la venta de insumos para disfraces, comida, adornos de carros alegóricos, música, mosquetes se producen y consumen en la comunidad.

En cuanto a la educación, el simulacro se introduce entre la población estudiantil mediante la inclusión en el desfile del 16 o 27 de septiembre, según el caso, de manera que las supervisiones escolares autorizan la suspensión de actividades en el aula para formar parte del contingente. Aunque desde el hogar los niños están familiarizados con el simulacro, educación y escuela cohesionan el fenómeno porque es una meta del proyecto escolar de aquellas localidades, en este tenor, la visita a

los centros escolares de algunos personajes de la Independencia genera expectación por el evento, así como admiración pues algunos intérpretes son o fueron profesores de las instituciones, sobre el tema educación-simulacro, podemos referir el estudio de Citlalli Acacio (2018) quien propone al simulacro como recurso pedagógico para la enseñanza de la historia de México.

Hasta el momento, se puede afirmar que en el simulacro hay una construcción de la cultura potenciándose en ámbitos como la escuela, familia, comercio e iglesia, es un modo de generar lazos de coparticipación en favor de la experiencia cultural al instituirse como las esferas formadoras del *habitus* en Ixtapan de la Sal y Tonatico. Los indicios referidos aportan bases suficientes para afirmar que el acontecimiento referido simboliza un objeto de la cultura en favor de la concientización de la identidad, la pertenencia y las manifestaciones estéticas de quienes lo habitan. La propia consistencia de la celebración trasciende lo institucional para diferenciarse y afirmar un posicionamiento respecto a la vida en comunidad, de otra manera, la ausencia de ésta podría manifestarse en alienación y anomia, es decir, la desaparición del actor social y la presencia del simulacro.

3.1.3 El simulacro: acto cívico, fiesta y convivio.

Una de las celebraciones que tiene más arraigo entre los mexicanos, por sus significados históricos y festivos, es la del “Inicio de la Independencia de México”, que se celebra entre el 15 y 16 de septiembre de cada año. La intención es honrar el inicio de la gesta que dio patria y libertad a los mexicanos.

Históricamente, después de trescientos años de dominio español, México inició la guerra contra España a partir de las ideas libertarias que los criollos mexicanos habían planeado desde hacía varios años, por ello la motivación socioeconómica del movimiento armado nació de la desigualdad en el desarrollo económico que favorecía a España.

El acto cívico tiene como característica honrar, conmemorar un hecho o acontecimiento histórico a través de un acto oficial, en este sentido, el simulacro también tiene este perfil porque es una remembranza de la guerra de Independencia en México. Crónicas como las de Lucas Alamán y Carlos Herrejón Peredo, apuntan que en la madrugada del 16 de septiembre de 1810 uno de los principales conspiradores, el cura de Dolores, Miguel Hidalgo y Costilla, convocó a los pobladores para enfrentar a los españoles, liberó a los presos de la cárcel y formó un ejército pequeño que con el tiempo creció como la propia rebelión por todo el país. A pesar de ganar algunas batallas contra el ejército español, al año de iniciada la guerra Miguel Hidalgo fue apresado y decapitado. Pasarían cerca de 10 años de lucha, para firmar el acuerdo de paz que otorgó la independencia de España, el 27 de septiembre de 1821.

La primera conmemoración oficial de este acontecimiento histórico; la realizó Agustín de Iturbide el 27 de septiembre de 1821, en esa ocasión Iturbide gritó tres veces “México, México y México”. En 1822 el Congreso Mexicano decretó que el 16 de septiembre sería la festividad nacional por ser el aniversario del inicio de la Independencia, así en 1824 el Congreso Constituyente precisó las festividades cívicas a realizarse el 16 de septiembre y el 4 de octubre, éste último, el día de la firma de la nueva Constitución.

Otra modificación a la celebración sucedió en 1833, cuando Valentín Gómez Farías permitió que la celebración se acompañara de detonaciones de cohetes; costumbre que hasta hoy permanece. Con la agitación que representó la invasión de Estados Unidos en 1847 no fue posible realizar los festejos, sino hasta 1853 se efectuó la celebración incorporando un nuevo elemento al festejo; el Himno Nacional Mexicano. (Zarauz, 2000).

Durante la guerra de Tres Años (1858-1860) los festejos no se interrumpieron, de modo que, hasta la monarquía implantada en la figura de Maximiliano de Habsburgo, salió al balcón de la casa que había sido habitada por el cura Hidalgo y aclamó a los héroes de la patria.

Desde que asumió el poder en 1877, el General Porfirio Díaz realizó de manera ostentosa los

festejos conmemorativos de la Independencia, su aportación a la celebración fue la inclusión de música y poesía alusivas a la patria, detonación de artillería y al día siguiente los festejos continuaron con la inauguración de obras y una ceremonia en el Teatro Nacional.

Comenta Zarauz que 1896 fue un año especial, porque la campana que Hidalgo hizo sonar en 1810 se trasladó a la capital para colocarse en Palacio Nacional. Tal ocasión ameritó una procesión a la que el pueblo asistió espontáneamente, mientras las calles y edificios se adornaron con flores, banderas y retratos de Hidalgo, se soltaron palomas y hubo desfile, después Porfirio Díaz hizo repicar la campana de Dolores, al tiempo que se detonaron fuegos pirotécnicos en la Plaza de la Constitución. Declaraciones coloquiales comentan que la celebración de la Independencia se institucionalizó el 15 de septiembre, porque coincidía con el cumpleaños de Díaz, lo cierto es que la conmemoración siempre estuvo ligada a la entrega de obras monumentales acumulando elementos que echaron raíces, como las procesiones multitudinarias o desfiles, carros alegóricos, fuegos artificiales, ofrendas florales, música y bailes con contenido patrio, verbena y gastronomía especial para la fiesta. (Zarauz, 2000).

Este panorama histórico sobre la celebración del inicio de la Independencia de México sirve como referente para formular hipótesis sobre los elementos que permanecen o han desaparecido en la celebración, destacando naturalmente que se trata de un enfoque estratégico, en otras palabras, la forma dominante de organización de la autoridad sobre el fenómeno cultural, no obstante, es importante analizar el modo en que históricamente surge y evoluciona la celebración.

El universo de significados sobre cultura nos acerca a ciertas actividades que se vinculan o emanan de ella, por ejemplo, los actos cívicos, las fiestas y el convivio representan los elementos estructurales de base en la teatralidad del simulacro puesto que éstos se manifiestan en períodos de frontera, aspecto que genera conflicto para determinar cuál de ellos impera o destaca, no obstante, este rasgo liminal hace del simulacro un acontecimiento anhelado por el constante desplazamiento teatral, festivo, cívico y convivial.

En lo relativo a los actos festivos, la herencia de las culturas indígena y española tienen un

origen altamente ritual, de manera que la sociedad nacida de ella, la mestiza, dio lugar a elementos identitarios basados en celebraciones e imaginarios en torno a la religión, los actos cívicos, familiares, laborales o de cualquier otra índole, pero que ocupan un lugar especial en el devenir.

Desde incontables tiempos, la sociedad mexicana ha padecido un rezago económico que va de la limitación a la carencia para buena parte de los individuos, a pesar de ello, el actor social no deja de festejar, regocijarse y conmemorarse a sí mismo. Asevera Paz que la idiosincrasia del mexicano se refleja en sus fiestas y conmemoraciones:

Gracias a las fiestas el mexicano se abre, participa, comulga con sus semejantes y con los valores que dan sentido a su existencia religiosa o política [...] su frecuencia, el brillo que alcanzan, el entusiasmo con que todos participamos. Parece revelar que, sin ellas, estallaríamos. Ellas nos liberan, así sea momentáneamente, de todos esos impulsos sin salida y de todas esas materias inflamables que guardamos en nuestro interior. (1959:47).

La fiesta es un excelente motivo para conocer a otros, pues su imagen y estructura se asemejan a la sociedad que la originó, responden a una necesidad de socialización de un momento, de ello depende que algunas fiestas aparezcan, se extingan, modifiquen o pierdan su sentido “todas ellas le dan ocasión de revelarse y dialogar con la divinidad, la patria, los amigos o los parientes. Durante esos días el silencioso mexicano silba, grita, canta, arroja petardos, descarga su pistola al aire. Descarga su alma”. (Paz, 1959:43).

La fiesta es un medio lúdico para situar en el imaginario colectivo un sentido de orden, valores, nociones históricas y códigos éticos, como afirma Zarauz (2000), tiene implicaciones más profundas que trascienden el efecto liberador, evasivo y lúdico. Así, su propósito está ligado al objeto que motiva el acto festivo y este, a su vez, revela el tipo de organización social de la que emana.

Se podría afirmar que la festividad del simulacro es de carácter cívico, debido a su sentido vertical que inicia en las instituciones (gobierno municipal, escuelas), con el fin de transmitir una idea reivindicadora del orden establecido, paralelo a esto se encuentra el sentimiento de unidad y

pertenencia en tres dimensiones: mexicanos, mexiquenses e ixtapenses/tonatiquenses.

A diferencia de la fiesta institucionalizada que se apoya en procedimientos de operación y manipulación, o estrategia para aplicar el poder a manera de jugada en la que hay reglas explícitas, el simulacro es un acontecimiento porque se desprende de aquella finalidad y demuestra ser una respuesta pragmática de grupo que toma el control del poder, al menos por el tiempo que dura la fiesta. Más allá de la espectacularidad de esta teatralidad, se vislumbra un detrás del espejo para explorar otra dimensión sobre lo aprobado por los sentidos y mirar aquellos aspectos que se ocultan del escenario central, pero en realidad canalizan las pulsiones humanas en búsqueda de purificación y armonía con el curso de la vida.

Pensemos entonces, fiesta y carnaval son dos conceptos que frecuentemente se aprecian en paralelo, seguramente por su aparición en momentos cruciales del hombre. La relación carnaval y simulacro se funda a partir de desenmascarar lo ordinario, toda vez que éste se relaciona con la libertad de la carne, deshabitar el cuerpo para conectar con la dimensión de lo puramente humano, lo extra cotidiano y las pulsiones primigenias. Por su parte, la fiesta es un hecho eminentemente social que reúne lo simbólico, lo ritual, lo profano, lo sagrado; entre sus rasgos específicos se encuentran la periodicidad y el uso intencionado del espacio. Fiesta y carnaval se encaminan al encuentro de la purificación y armonización con el universo, motivación que hace posible la recuperación el curso de la vida. La naturaleza festiva tiene incuestionables vínculos con el simulacro, porque representa una cadena de acciones que irrumpen en la cotidianidad de grupo.

En un sentido equivalente, el carnaval surge como actividad humana en honor a las festividades de los dioses griegos Cronos y Dionisos, un equivalente de estas celebraciones se reconoce en las saturnales romanas que a su vez guardaban nexos con las procesiones en honor a Isis en el Mediterráneo y a Nehalennia en la región nórdica de Europa, cortejos que se realizaban para iniciar el año agrícola en la primavera, es decir, los fenómenos naturales siempre han estado relacionados con la vida en colectividad, a lo largo de la historia de la humanidad, la renovación de ciclos está

íntimamente ligado a la idea de la Madre Tierra, la libertad, el quebranto de las restricciones sociales, religiosas y éticas. (Cortázar, 2008).

Desde la antigüedad griega las categorías sátira y parodia se empleaban para hacer imitaciones en tono de burla a un texto. En nuestro objeto de estudio, sátira⁵² es un recurso para la interpretación de acontecimientos históricos sobre la Independencia de México en perspectiva del hombre actual, un tratamiento de la realidad basado en el humor y la crítica que se desplaza continuamente entre lo carnavalesco y lo festivo, ámbitos en los que el hombre abre espacios de liberación mediante el juego.

Posiblemente la intervención del juego entre la vida y lo festivo es una de las razones que justifica la cercanía del carnaval con el hecho teatral, a pesar de ello, no se trata de una modalidad exclusivamente artística, propone Bajtín, en realidad el carnaval más que la vida representada, es la vida misma sin actores ni artificios teatrales, solo basta la presencia de elementos lúdicos en un espacio sin frontera, donde los códigos se basan en la libertad y la universalidad, el mundo renace

52 Como género literario la sátira tiene como medios la comicidad y la crítica, una tensión permanente en entre lo real y lo ideal, el tratamiento que hace de la comicidad puede derivar en ironía. La sátira es una manera de situar los desperfectos de la conducta humana y su ideal, en este sentido comicidad e ironía son recursos estilísticos que solo pueden suceder con la presencia de un emisor y un receptor porque comparten los mismos códigos en el caso del relato literario, pues una de sus finalidades es la persuasión. Para György Lukács (1885), la sátira deviene de dos tensiones de lucha de clases, el entre la realidad social y el anhelo de progreso, desde su perspectiva se apunta más a un fenómeno social que al tratamiento de un género literario, por ejemplo, para J. Brummack la sátira es una *agresión socializada estéticamente*. En este sentido la sátira es una forma literaria insubordinada como lo expresará Julia Kristeva. Algunas posturas afirman que la sátira es de contenido meramente fantástico y humorístico; no obstante, la moral imbuida intencionalmente por el autor aderezada con humor y crítica, y éstos, complejizan su estructura para destacar una de sus grandes funciones: mostrar el comportamiento vicioso de una sociedad, o al menos, es un recurso para hacerlos visibles. La ironía necesita del juego invertido en la expresión, decir lo contrario a lo que se quiere dar a entender a través de la sobre interpretación. Finalmente, la parodia tiene como punto de partida un contenido realista al que se emula o alude burlescamente, por lo tanto, ostensible en elementos visuales y verbales. (Coronel, 2002).

y se renueva para cada participante. En este sentido la fiesta tiene una dependencia mayor con el tiempo porque establece relación en el aspecto biológico, natural e histórico. El primero sucede en medida que la condición humana evoluciona y marca periodos, natural; refiere al sentido cósmico porque determina cambio de ciclos, mientras que en el histórico los acontecimientos determinan el curso del tiempo. (Bajtín, 1987). Éste último podría ser el punto de su origen, ya que, en medio de la crisis de una sociedad, del hombre o de la naturaleza, la fiesta surge como un fenómeno de renovación, la muerte de lo obsoleto, de los problemas, de los conflictos, de la crisis en general para instalar un nuevo ciclo.

Si bien en ambos fenómenos: fiesta y carnaval tienen en común la liberación momentánea del cuerpo y el espíritu, o bien la risa como elemento universal que se convida a todo participante, así como la destitución de jerarquías y reglas, la fiesta posee, además, la cualidad de sumar elementos que la enriquecen y perfeccionan en cada ciclo, no ocurre lo mismo con el carnaval, pues algunos de sus recursos como la risa y parodia de la vida ordinaria se vuelven fin en sí mismos.

Podría afirmarse que la sátira es el recurso articulador de episodios del simulacro, la justificación radica en la presencia de elementos cómicos y críticos que expresan una permanente tensión entre lo real y lo ideal, por ejemplo, el apache y el guarín, miembros originarios del pueblo salen victoriosos sin importar el cúmulo de vicios que se *parodian* a través de la vestimenta, el maquillaje y el discurso, en este sentido, la imitación burlesca de vicios de carácter y vicios sociales derivan en el tratamiento irónico de situaciones a través de la sobre interpretación o juego invertido, para decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender.

Pensando en la interacción que guardan la sátira, la parodia y la ironía, nos hace imaginar la sobreposición de planos o perfiles que bien pueden revelarse en la tropa de las “Adelitas” de Ixtapan de la Sal, los participantes son hombres jóvenes que parodian un concepto de belleza mexicana mediante esmeradas creaciones de vestuario y maquillaje femeninos, desafían el ridículo ante la comunidad pues el indiscutible travestismo no responde a una postura de género, sino a una idea de ironizar el

papel de la mujer salpicado de acciones toscas e imprudentes. “Pureza” sería el adjetivo que define y sostiene al simulacro, solo por esta motivación se hace posible que cerca de seis mil participantes *sean* individuos en colectividad con el único propósito de celebrar, divertir, representar, criticar e identificarse como habitantes de una región y de este país. Ante la abundancia de cualidades, hemos valorado que la experiencia de comunión potencia el sentido posdramático de esta teatralidad. Aun considerando esta posibilidad como fuerza que originó el simulacro, persiste y se sobrepone a ésta la idea de ser mexicano:

La masa popular deja de ser lo *otro*; el ajeno al indio agachado es sustituido, o al menos complementado, por un nuevo estereotipo con el que las clases ocultas pueden, hasta cierto punto, identificarse: el mexicano violento revolucionario, emotivo y fiestero, urbano agresivo. (Bartra, 2002:49).

La teatralidad de la Independencia de México surge como un agente favorecedor de la construcción de identidad, nos encontramos así ante una visión paralela del teatro; por una parte, como herramienta política y por otra, apreciamos una teatralidad que tiene la potencia suficiente para formar el sentido de comunidad entre los participantes a pesar de que “el mexicano moderno procura esconder su *alter ego* melancólico, para mostrar una faz de macho patriota” (Bartra, 2002:61), de esta manera se concibe que a través de la catarsis se puede hacer comunión.

El disfraz y el estado de exacerbación son los canales para desatar la euforia desbordante que despierta el hecho de *mirarse* representado. En la cumbre del evento, la *mise en abyme* convierte en dispositivo ante la indeterminación de realidad y ficción.

La alegría es un componente de la condición humana que deriva de las actividades espontáneas, relacionadas con el juego y la representación, su propósito es romper la inercia de la rutina, de los actos sometidos a presiones laborales, políticas, institucionales que no generan placer; si no que enajenan al sujeto y lo someten a presiones externas de su cotidianidad. (Flores, 2016). Por eso

el juego genera alegría y placer, o, en otras palabras, jugar es actuar en una ficción bajo los códigos del gozo y la diversión.

Uno de los principales motivos del presente trabajo, radica en identificar el punto de ruptura de la práctica cultural estratégica a práctica cultural táctica, como respuesta de la comunidad ante lo instituido. En los apartados preliminares hemos hecho notar el contenido temático del simulacro, para situar el antecedente, recordemos cómo éste tiende a inyectar de patriotismo a la población, cumpliendo un fin organizacional del poder, reforzando así, lazos de lealtad y renovación del orden en las redes de convivencia. Sin embargo, en Ixtapan de la Sal y Tonatico hallamos además un acontecimiento liminal/posdramático que se apropia de lo establecido para manifestar un sentido de comunidad a través del gozo, la diversión, la euforia, el deseo desbordante y el límite. Se descubre una celebración viva que permite evaluar el pulso de su evolución cada año, de allí su valor en una dimensión amplia y compleja.

En este momento, conviene recuperar el concepto de *convivio* a modo de establecer la comunicación que guarda con la teatralidad. Sobre lo anterior, debemos recordar el alcance que tiene para este componente la reunión de hombres y mujeres concentrados en territorio y tiempo en el que acontece un intercambio humano (Dubatti, 2011), considerando, además, la simultaneidad entre su producción y consumo. Si hay convivio no se puede pensar en un acto televisado, transmitido por satélite o redes sociales, si bien puede reproducirse en medios electrónicos, carecerá de las cualidades que solo se generan en la zona de experiencia convivial, y por ello, la diferencia con otras expresiones escénicas como el cine o la televisión.

Desde finales del siglo XX y en las décadas que van del XXI, la teatralidad en Latinoamérica se expresa como acontecimiento que cuestiona temas de orden político, de modo que el valor de lo convivial adquiere un tono de resistencia y resiliencia, se crean alianzas que fortalecen el discurso artístico y la percepción del espectador, podemos constatarlo en teatralidades y movimientos como

el Teatro Arena⁵³ (Brasil), la Creación Colectiva⁵⁴ (Colombia y Venezuela) o el Teatro del Norte⁵⁵ (México).

53 Teatro Arena (1965) fue un movimiento encabezado por el actor, dramaturgo y director Augusto Boal, quien consideraba que el teatro podía ser un instrumento de conocimiento, de liberación personal y colectiva encaminado al cambio social. Estableció la categoría de “Teatro popular”; un teatro del pueblo y para el pueblo. Su sistema de interpretación llamado “comodín” pretendía que los actores interpretaran todos los personajes para evitar la apropiación o propiedad privada sobre los personajes.

54 La Creación Colectiva es una metodología desarrollada ampliamente en países del Cono Sur en la década de los sesenta, se concentra en una idea o texto a partir de los cuales se improvisa para desarrollar, ambientes, personajes, situaciones y espacios. La Creación Colectiva parte de la actuación para desarrollar un texto, de manera contraria a la forma tradicional donde primeramente existe un texto. En ella no hay un solo autor, sino muchos. Otra particularidad es que en la Creación Colectiva se reúnen texto dramático y texto espectacular.

55 En 1954 se emitió la división política-cultural de la República Mexicana en la cual el país quedaba dividido en 10 regiones, la del noreste tuvo como sede la ciudad de Culiacán, Sinaloa. En la década de los noventa la actividad en esa región se duplicó tras la profesionalización del teatro y la creación del Centro de Artes Escénicas del Noreste. Comenzó así una etapa de consolidación y el desarrollo de una dramaturgia que “partió de sus propias realidades regionales” (Salcedo, 2018:53) entre temas fronterizos, de género, cultura e imaginarios del noreste. Teatro del norte es un movimiento único que eliminó el paradigma del centralismo cultural afincado en la capital del país, de modo que estableció su propia categoría estética a partir de problemáticas geográficas, socioeconómicas y de comunicación por ser entidades que comprenden la zona limítrofe con los Estados Unidos de América. Armando Partida (2018) atribuye la consolidación del Teatro de norte a la escenificación profesional en la ciudad de México, de la obra *El viaje de los cantores* (1990) del dramaturgo jalisciense, Hugo Salcedo, radicó durante varios años en Tijuana, Baja California. El texto dramático obtuvo el premio Tirso de Molina en 1989, desde ese momento no han cesado las ediciones, traducciones y escenificaciones en Estados Unidos, Corea, Alemania, España, por mencionar algunos países. Actualmente “la producción dramática y escénica del norte de México ha ido ganado espacios de visibilidad con la cauda de propuestas, estilos y resoluciones estéticas [...] las producciones teatrales y escénicas se han vuelto parte nodal de los estudios críticos del teatro mexicano contemporáneo”. (Salcedo, 2018:67).

Es importante destacar que la efímera dimensión de lo convivial se relaciona profundamente con la vida y la muerte, en todo acto de este tipo desaparece la idea de “copia de la vida”, es decir, suministra la materia prima y si la vida se aborda como un elemento efímero e intermitente, ésta no se puede fijar, solo el encuentro del emisor y receptor frente a frente promueve el convivio y, por lo tanto, la génesis de la teatralidad. Como precisó Walter Benjamin, el sentido aurático⁵⁶ lleva a pensar que la presencia energética de los cuerpos de artistas, técnicos y público hace resplandecer el aura de estos tres sectores, de modo que se concreta un acto de reunión de auras manifiestas en la lógica de lo efímero, una experiencia que sucede y escapa para no recuperarse más.

En el mismo sentido corporal-espiritual, los artistas, técnicos y público coinciden en un tiempo espacio que se disuelve y se pierde; esto no es más que la esencia convivial de los actos representacionales, mediante la composición triádica: convivio, *poiesis* y expectación se constituye el acontecimiento teatral.

Lo anterior nos hace pensar en el *elemento primitivo* del teatro para concluir que el hecho convivial representa una experiencia vital acontecida en el cuerpo de los actores e instala una estructura de signos verbales y no verbales en la doble intención: de un *yo* hacia un *tú*, dimensión donde el espectador funge como intermediario, creándose un universo paralelo al mundo, es decir, otro mundo posible.

En resumen, la festividad del simulacro de Ixtapan de la Sal y Tonatico tiene un carácter cívico, con el fin de transmitir una idea reivindicadora del orden establecido, paralelo a esto se encuentra el sentimiento de unidad y pertenencia en las tres dimensiones que hemos señalado líneas arriba.

56 Característica que poseen las Artes Escénicas por ser únicas e irrepetibles, en esa medida el error; la sorpresa son parte de la convención que asumen tanto espectador como intérprete. Para Walter Benjamin el aura representaba la aparición de lo irrepetible. La destrucción del aura dio paso a la homogenización de la percepción, es decir, de su función ritual se perdió ante la repetición. Lo irrepetible sucumbió ante recursos como la televisión y el cine, por tener como medio la tecnología.

Por otra parte, el convivio teatral apostará por la defensa de la territorialidad, por la reunión en un espacio geográfico que trasciende lo socio-comunicacional. Lucha por eliminar las intermediciones como sucede en el cine, la radio o la internet, para acceder a la experiencia del contacto con otros cuerpos reunidos en el territorio donde sucede lo efímero. En este sentido, el convivio no admite la comercialización, la producción/consumo en serie, ni prácticas ligadas a fenómenos de globalización y homogeneización; por el contrario, enfatiza la conciencia sobre el pensamiento totalitario y la individualidad de las sociedades para hacer notar los males sociales; desigualdad, corrupción y la dependencia disfrazada de independencia.

El convivio en el simulacro tiene el potencial para contrarrestar al espectáculo efectista porque recupera la función social del teatro: divertir, desempeñarse como mecanismo de resiliencia que opone resistencia al poderío de la marginación y la desigualdad propagada en esas localidades.



3.2 Presentación y auto representación: el escenario festivo para concebir la comunidad.

El comportamiento y la comunicación entre los individuos han sido tópicos estudiados por la sociología de corte psicológico, por ello *representación colectiva* es un concepto instituido por Émile Durkheim (Francia, 1858) para referir a la conciencia que los sujetos tienen sobre la religión y las expresiones culturales, a fin de convertirse en la fuerza que mantiene a la sociedad en unidad a través de la conciencia.

Por otra parte, las *representaciones sociales*, denominadas así por Serge Moscovici (1979), se concentran en el análisis de comportamientos y comunicación entre los individuos, observando

la relación sujeto-objeto y el desplazamiento de este último, hasta sustituirse por un símbolo que quedará representado simbólicamente en la memoria del individuo. (Mora, 2002).

Moscovici aporta elementos para el estudio de la construcción social de la realidad, pues en ella se aprecia una resignificación del sentido común y lo cotidiano, por ejemplo, los miembros de una comunidad establecen comunicación a través de un código que los reúne y hace parte de su historia, sin embargo, estos aspectos no son únicamente construcciones mentales, sino trascienden al plano de las construcciones simbólicas que finalmente determinarán el tipo de interacciones sociales. (Materán, 2008).

Si bien las representaciones sociales se reconocen en los mitos y en los sistemas de creencias para hacer familiar lo desconocido en una comunidad, se acude a la recuperación de aquel objeto que les es familiar para poder controlarlo o bien hacer comprensible aquello que les es ajeno. En el simulacro, las representaciones sociales viven lo que Moscovici denomina *objetivización*; estado que genera una particular interpretación colectiva de lo extraño. El simulacro invariablemente estará en búsqueda de la identidad social, elemento que reúne el conocimiento del grupo al que se pertenece, las representaciones sociales en el simulacro potencian la comunicación entre los miembros de la comunidad al existir flexibilidad con los varios puntos de vista sobre la organización y desarrollo de la festividad.

Por lo anterior, la teatralidad del simulacro promueve el carácter compartido sobre ideologías y valores culturales, en ella, las representaciones sociales perviven toda vez que aparecen en momentos de crisis y de conflictos, con este antecedente, pasamos de la reflexión desde la vía social, a las implicaciones entre juego y máscara.

3.2.1 Juego y máscara: medios de transfiguración en las tropas del simulacro.

Juego y máscara, son dos nociones que analizaremos dentro del simulacro a partir de tres dimensiones: rol social establecido, elementos de trasfondo escénico y representaciones sociales. En este orden de ideas, el encuentro de estos factores posibilita la modificación del comportamiento social hacia una auténtica expresión de personalidad tomando prestado otro carácter para entrar en el juego de representación de roles, o también llamado, juego de máscaras sociales.

Johan Huizinga (1972) destacó la indefectible relación del juego con el hombre desde tiempos remotos en toda civilización, relación se testimonia en gráficos, cerámicas, escritos, objetos y espacios diseñados para su desarrollo, pero ¿qué significa esta actividad para la humanidad? ¿Acaso hay manera de evitar el juego en el simple acto de vivir? Parecería imposible pensar en algún sujeto que no haya experimentado la sensación de gozo, alegría, placer y plenitud que produce el juego.

Si bien hay una condición cerebral que dispone ciertas funciones neuronales y hormonales con la segregación de serotonina⁵⁷, acetilcolina y dopamina, mediante el juego la respuesta corporal también

⁵⁷ Serotonina, acetilcolina y dopamina, son tres neurotransmisores fundamentales en la regulación de las ondas cerebrales y su relación mente-cuerpo. En niveles adecuados el individuo siente energía y con respuesta rápida a los estímulos. La alta presencia de acetilcolina es activa y con una alta capacidad de decisión, aunque en la parte emocional, pero con las emociones y los sentimientos no se sienten bien. La presencia óptima de dopamina favorece el trabajo pleno de los sentidos, se generan estados de creatividad, se amplía la capacidad de retención de información para recuperarla y aplicarla. La función de la serotonina tiene que ver con la emoción y el estado de ánimo, otra función vital de ésta recae en la calidad del sueño, el equilibrio de estos tres neurotransmisores se refleja en una personalidad alegre, vital y con gran sentido del humor, son personas flexibles. Por otra parte, la deficiencia de ellas supone inclinación a la depresión u otros trastornos emocionales, insomnio, cansancio, dificultad para controlar la ira y desorden obsesivo-compulsivo. (Barrett, 2013).

se altera al percibir estados de alegría, triunfo, gozo, pues rompe con la cotidianidad ubicándose en un tiempo-espacio definido por la libertad.

El juego en la teatralidad del simulacro se aborda desde la perspectiva sociocultural, sin omitir el trasfondo psicológico que sustenta al hecho, por este motivo la perspectiva del juego como una actividad situada exclusivamente en el universo infantil, expresa mayores elementos de discusión evolutivo-educativos. Tal vez el mayor hallazgo en este plano refiere al encuentro del juego a través de la repetición y la novedad, escalando hasta una etapa de esplendor donde éste protagoniza buena parte de las acciones humanas, pero que con la madurez y la edad decrecen, en opinión de Francisco Secadas (2018), el juego infantil ejercita el impulso a madurar mediante la circularidad entre lo ficticio y lo serio, se exploran formas primitivas del ser humano, mientras el adulto juega como evocación de su niñez.

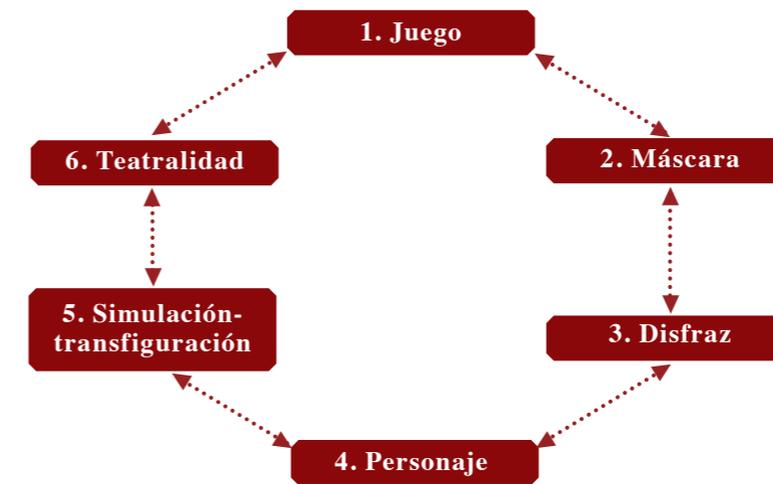


Fig. 3 Juego en el ciclo de la teatralidad

Mediante el gráfico podemos apreciar el trayecto del juego, al que se suman la máscara, el disfraz, personaje y el binomio simulación-transfiguración, hasta culminar en la teatralidad. Cada uno de estos elementos se constituye por la existencia del que le precede, y a su vez, en una lógica rizomática provee de significado a los otros.

Para Huizinga el juego genera orden y tensión por eso surgen las reglas que lo conducen, jugar se hace por satisfacción propia mediante una situación ficticia en un determinado tiempo y espacio, aparte de las cualidades anteriores, resalta el desarrollo de interacciones entre los sujetos involucrados que perviven en convivialidad, así el disfraz es el punto de enlace para destacarse en el mundo ordinario. (Flores, 2016).

El juego es el cauce de presentación⁵⁸, el modo de ser del simulacro, un motivo para autorepresentarse a través de un espacio mítico dotado de poderes capaces de restaurar la “alegría aplastada”, como expresará Bartra (2002). Por otra parte, el simulacro aparece como un juego sagrado porque imita el juego infinito del mundo, tal como sucede también en la obra de arte que eternamente se hace a sí misma.

Pero sumado a lo anterior, Johan Huizinga (1984) fundamentó cómo el juego cumple una función en la vida de los hombres. Desde el vientre el hombre juega; juega para descargar el exceso de energía vital, pero también lo hace para escaparse de la vida y situar un paréntesis temporal, algo que nos recuerda a la fiesta porque indica un alto a la cotidianidad. Juego y rito son testigos de las mutaciones del cuerpo en el que quedan grabadas las huellas de la cultura, así “todo jugar es un ser jugado, es decir quien juega el juego del teatro es jugado necesariamente por éste. Por eso el sentido y la esencia el teatro como experiencia estética debe buscarse en el juego”. (Adame, 2004:16). Afir-

58 Se empleará el termino *cauce de presentación* como préstamo de la Comparatística, bajo la propuesta de Claudio Guillén (2005) la cual aplicada al texto literario, define la forma en la que éste se expresa; es decir, en prosa, en verso, en forma dialogada. El cauce de presentación define entonces la manera en cómo se expresa o se presenta un producto cultural.

mación basada en la profundidad creadora del hombre, con la capacidad para constituir un mundo significativo o un sistema cultural como la teatralidad.

Cuando el juego humano significa o celebra algo, pertenece a la esfera de la fiesta o del culto, sucede el encuentro con la dimensión de lo sagrado a través las prácticas divinas, es decir, se practica *un juego* en el sentido más verdadero. El simulacro es el juego de la tradición y la repetición de un tiempo “extraordinario”, sus participantes disfrazados juegan a ser los protagonistas de la Independencia de México mediante la máscara y el disfraz, una vez que el juego ha terminado permanece en el recuerdo como creación o tesoro espiritual, por eso su transmisión sucede en la repetición que, a su vez, es una de sus propiedades identitarias. Al mirar más allá de la espectacularidad del simulacro, se vislumbra un detrás del espejo para explorar otra dimensión sobre lo aceptado por los sentidos.

El modo de ser del juego es la autorrepresentación, jugar es por sí mismo representación, así el acto cultural refiere a una representación para la comunidad donde:

[...] la interacción (es decir, la interacción cara a cara) puede ser definida, en términos generales, como la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata. (Goffman, 1997:27).

El juego guarda importantes nexos con el deseo, puesto que en el propio ejecutar del juego radica la fascinación por alcanzar algo, de modo que pretende una transformación o desplazamiento hacia lo verdadero.

El acto de *jugar* es el modo de ser él mismo, su gran virtud es que el espectador forma parte indispensable. La belleza que habita en él es libre porque está ligada a la sensación y el placer. Esta noción no radica en el propio hecho sino en la lógica de quien contempla; de él depende la interpretación de lo bello, si a esto agregamos que cada espíritu es diferente, tendremos a sí múltiples percepciones de belleza.

Cuando se habla de la estructura del juego en el terreno de la representación, se refiere a la acción que mueve y genera una transformación en los involucrados a partir de su sola presencia. Jugar en el escenario conlleva la expresión de sentimientos, planteamiento de situaciones rituales y simbólicas que se complejizan a través del movimiento, el ritmo, por ello el primer peldaño del universo lúdico comienza cuando se *juega* a ser otros sin dejar de ser uno mismo.

La fiesta abre un tiempo propicio para adquirir o cambiar. En apariencia, la representación de roles deviene de un ordenamiento social, sin embargo, cuando se abre una demarcación de libertad temporal para dejar de ser quien se es, surge un tiempo idóneo para perderse en los límites de la cotidianidad y el tiempo festivo.

“Todo juego significa algo”, (1972:12) afirma Huizinga, aún en el mundo animal, por lo tanto; no existe conexión racional alguna en el juego porque en ese caso construirse en la razón lo confinaría al mundo de los hombres, en cambio juego y cultura sí se hallan comprometidos el uno en el otro, Huizinga se propuso demostrar cómo el juego auténtico constituye la base componente de la cultura, a partir de la máxima de que “todo juego es, antes que nada, una actividad libre”. (1972:21).

El juego humano cuando significa o celebra algo, se coloca en la esfera de la fiesta o el culto, es decir, lo sagrado, precisamente en esta dimensión situamos al simulacro, si nos remitimos a la primera parte de esta investigación donde se expuso el universo constitutivo de esta teatralidad, se puede reconocer la libertad de la actividad; participa quien decide hacerlo, asume conscientemente las reglas que hay que cumplir para ser parte de él, se rinde culto y vanagloria a la independencia en tres dimensiones como país, estado y municipio. Cada participante sabe qué dificultades debe sortear para participar del culto motivado seguramente por el encuentro con su comunidad, su territorio y su cultura.

Si en el terreno social el juego sirve para el bienestar del grupo, el simulacro se aparta de la vida corriente para limpiar, depurar y hacer a un lado el cansancio de lo rutinario, se puede hablar de una renovación de ciclo en demarcación del tiempo-espacio festivo ostensible en un ir y venir de

lo ficticio a lo real, que también podría llamarse efecto de *reversibilidad* es decir, una manera de ver las cosas desde distintas posiciones mediante un pensamiento bidireccional, sin embargo cuando la reversibilidad se agota, solo permanecerá en el recuerdo para situarse como tesoro espiritual, según Huizinga. Con el juego nace el imaginario de la *libertad* en posesión exclusiva de los participantes y espectadores.

Por lo anterior, el juego es una actividad que trasciende lo humano en la medida que establece un orden propio aún en el desorden, si bien el simulacro puede apreciarse como un acontecimiento caótico donde no hay posibilidad de pequeñas variaciones porque perjudicarían su carácter festivo/convivial, detalle en apariencia insignificante pero que invita a preguntarse ¿cómo un acto tan complejo constituido por una diversidad de mensajes sociales, estéticos y culturales, puede funcionar sin el dispositivo del orden oficial? La respuesta posiblemente radica en el imaginario del *juego de la guerra*, cómo resistirse a la tentación liberadora, mágica de vivir lo extraordinario en la brevedad del tiempo, cobijado por el disfraz y la máscara que permiten actuar como otro.

Máscara es el vocablo que desde la época Clásica en Grecia se utilizaba para nombrar lo que estaba a la vista; rostro o persona, no obstante, en mirada de la sociología la máscara refiere a un objeto de cargado de contenido que revela usos de convivencia, enmascararse significa “situarse al margen de toda posibilidad de diálogo y de toda forma convenida de entendimiento con los semejantes. Es así como la máscara abre un alucinante paréntesis en la significación social de la persona”. (Hurtado,1954:5). Lo anterior confirma que la máscara reviste y oculta identidad, pero en realidad se está afirmando la individualidad personal, como menciona Hurtado Bautista.

A diferencia de la máscara, el disfraz oculta la personalidad sin que suceda una evasión total ya que su componente gestual está acotado por las circunstancias sociales e históricas, podría explicarse como un modo incompleto de evasión, por ejemplo, los participantes del simulacro *viven* habitan el personaje a partir de este elemento, en cambio la máscara sí representa la fuga del sujeto sobre sí mismo, tiene la autoridad de incitar a la exaltación que surge como consecuencia de la evasión.

Existe otra vía por la cual el hombre también puede alcanzar la evasión; se trata del juego ya que la máscara hace de éste su cauce de presentación, la forma de manifestarse, ambos elementos aparecen en acontecimientos fundamentales en la vida de los hombres desde lo mágico-religioso, hasta lo político-social.

El sello lúdico queda grabado en la máscara a través del gesto perenne, grotesco que se proyecta en la corporalidad de quien la porta, el gesto es ya un conector del humor absoluto el cual puede adoptarse como atajo a la evasión bajo determinadas condiciones sociales. El enmascarado buscará evadirse como consecuencia del desarraigo, por ejemplo, en épocas de crisis la máscara surge como un dispositivo que unifica o enarbola un mensaje universal.

En relación con este tema, recientemente hemos visto la imagen de *Anónimus*⁵⁹ una máscara que abandera a la comunidad virtual Anónimus, la cual apoya movimientos antigubernamentales y antisistema. Así en esa categoría las máscaras con rostros de la esfera política mundial como Donald Trump, Margaret Thatcher o Vladímir Putin permiten al sujeto establecer distancia entre sus circunstancias y la crisis colectiva, pensando así el suceso como un juego de mesa donde la lejanía con la cotidianidad conduce al acontecimiento social. (Hurtado,1954).

Si se analiza la carga de significación de la máscara, podría afirmarse que ella no es la revelación de una personalidad y sin embargo deriva la noción de *personaje*, un dispositivo que libera identidades, paradigmas de clase y género asociada además al uso extra cotidiano de la corporalidad, quiere decir que la máscara amplifica el signo corporal, un rostro neutral y un cuerpo en continuo movimiento es el resultado del uso de la máscara, pues en el acto de inmovilizar la gestualidad se

59 Máscara inspirada en los rasgos del personaje Guy Fawkes, un inglés que hizo fama como mercenario del ejército católico entre 1603-1606, sus hazañas lo llevaron a varias latitudes hasta que finalmente fue torturado, anticipó su muerte para evitar ser colgado, desmembrado y sumergido en agua. Su rostro es una versión estilizada de Fawkes con una marcada sonrisa, bigote y mejillas rosadas, se ha convertido en un instrumento para promover el anarquismo y símbolo de resistencia ante las desigualdades que ha generado el sistema socioeconómico en el presente siglo.

magnifica la atención en el cuerpo.

Patrice Pavis asocia la función de la máscara con la despersonalización del rostro del actor para introducir un nuevo carácter que impactará en la recepción. Si bien en el simulacro las caracterizaciones de los personajes no hacen uso de la máscara como objeto, sí se emplea maquillaje en apoyo de la trasfiguración facial para dar cabida a la exaltación. Más allá del tratamiento escénico, la máscara en esta festividad tiene una connotación socio-antropológica, porque toca aspectos sobre pertenencia y el comportamiento cotidiano de los participantes en comunidad, a cambio de ella, el maquillaje entonces funciona como máscara flexible, una máscara social que representa el concepto que cada individuo ha creado transfigurándose a sí mismo y al personaje que desearía ser: héroe de la independencia, apache venerable, costeño aguerrido e inmortal, español vencedor, guarín admirado y popular.

En la tropa de guarines, la más abundante y plural porque reúne a todo sector de la población; bebés, niños, mujeres, hombres adultos, jóvenes, junto con los españoles son las únicas tropas que pueden incorporar en sus filas a integrantes ajenos a la población, siempre y cuando se apeguen a los códigos de convivencia.

En este sector el juego va más allá de la actividad libre, se constituye como un factor de significación del pueblo: indio, mestizo, jornalero, campesino, mujer, niño, viejo es decir los grupos más golpeados por la desigualdad y que en el hecho histórico de la independencia representaron la fuerza que sostuvo al movimiento. El juego que plantea esta tropa consiste en bailar y entonar coplas en las que se reta al ejército español, su máscara es el rostro untado con una mezcla de aceite y polvo de carbón para significar la mugre y el color moreno del hombre que trabaja, su disfraz se complementa con leyendas de humor y sátira de su propia situación de pobreza, es una manera de *presentarse*, no de representar al indio pobre, con esta acción se presenta la verdad más auténtica, aflora lo oculto de su condición, se muestra desnudo, despojado, el espectador se mira a través de él y se siente un elemento constitutivo también de la tropa de guarines.

El juego entonces en esta tropa representa la mayor motivación para formar parte de ella, pues no hay límites para vivir el gozo, la risa, la alegría, el baile, la música y la posibilidad de reunirse con sus iguales, amigos o familiares que regresan a la población para celebrar la independencia. Los guarines es un contingente integrado por cerca de dos mil participantes, entre personajes y músicos los cuales también se caracterizan, participan de la convención escénica que consiste en bailar, interactuar con los observadores a través de abrazos y caricias en el rostro para literalmente *mancharlos* de su euforia.

Es importante destacar cómo en este *juego* se reestablecen los procesos de identitarios a través de los sentidos de pertenencia y diferenciación, de la constitución de representaciones sociales mediante las cuales se reflexiona y se reelaboran esos sentidos, además, dan cuenta del sujeto en situación de representación, lo que genera un *extrañamiento* en un sentido brechtiano para observarse distinto en lo cotidiano.

Otro fenómeno de transfiguración a través del juego sucede en la tropa de los apaches, es plural en cuanto a sus integrantes; hombres mayores, mujeres, niños y *jóvenes*, *no admite la participación espontánea de los observadores* o de alguien que carezca del atuendo fijado. Tal vez la máscara no tenga mayor valor de significación como *sí* lo tiene el disfraz, ya que la opulencia del terciopelo rojo, los apliques de lentejuela y las láminas que forman parte de su decoración, generan ya una percepción excepcional de la tropa. Cubrir el rostro con maquillaje rojo, en aras emular a los grupos originarios del norte del país, hacen patente el verdadero semblante del indio como fuerza y origen de este país, la raza golpeada, pero no vencida. Su desempeño grupal evoca al coro griego acompañado por la música del “Brinco del apache”, en colectivo se recitan las hazañas, la veneración religiosa y la esperanza transferida a los más jóvenes para no perder la tradición.

Disfraz, es el elemento fundamental para los costeños el contingente más rígido en cuanto a su estructura organizacional. Aunque mayoritariamente se constituye por hombres jóvenes, la participación de mujeres ha incrementado en los últimos años, también la presencia de infantes

es importante ya que regularmente estos niños son hijos de los integrantes, su acompañamiento es una forma de *presentación* introducirlos al gusto y pertenencia al simulacro. Detrás del atuendo y maquillaje negro, el costeño aparenta ser un ente de aspecto duro-demoniaco, el rostro maquillado de negro acentúa el brillo de sus ojos, marcha con vigor, pues no teme a nada desafía únicamente con su corporalidad, carece de diálogo o verbalización a cambio de ello, se expresa con la detonación del mosquete, un momento de riesgo físico que pocos se atreven a realizar, despertando el asombro y admiración de los observadores, su juego es rudo, atemorizante, disfruta la osadía del riesgo para revelar la fugacidad de la vida, el costeño arriesga todo porque no tiene nada que perder, así su expresividad se concentra en marchar y tronar el mosquete, no baila ni canta.

El participante de este contingente encuentra en este personaje un escaparate para mostrar su yo ideal; el arrojo, el desafío a la muerte, la afirmación de masculinidad que se traslada al mosquete. En el plano cotidiano el intérprete del costeño vive desde el enmascaramiento validado por la sociedad, por ello este espacio abre la posibilidad de situarse en otra perspectiva a través del juego, la teatralidad y la fiesta.

En el universo teatral, se necesita de la presencia de una fuerza opuesta para otorgar consistencia a la acción, sin ello, se tendría linealidad en las acciones de manera que no habría acción performativa. La tropa de españoles se reconoce como el antagonista, una metáfora del poder, la opresión, obstáculo, prisión, injusticia, por señalar algunos aspectos. Pero ¿quién desearía estar del lado de los tiranos? Cualquier miembro de la comunidad, es decir, la categoría de “español” no jerarquiza color de piel o estrato social en particular, si no que está presente el gozo o placer al experimentar las distintas posiciones dentro del juego planteado por el simulacro, se vislumbra un grado de seducción para interpretar desde la tiranía.

Esta motivación puede ser una razón de peso para quienes forman parte de la tropa de españoles, asumiendo que ellos serán los personajes repudiados por el resto de los participantes, españoles contra la multitud que descargará todo su enojo —en el tono de juego— embistiéndolos con

proyectiles de cascarones de huevo rellenos de harina, o bien, cebollas, limones o aguacates. En el orden simbólico el ejército español toma la significación de los males sociales del pasado y el presente; pobreza, desigualdad, corrupción, inseguridad, por lo tanto, el nivel de *violencia tolerada*, en el simulacro, a pesar de ser muy elevado no traspasa la frontera de la realidad para bien de los participantes y de la propia festividad.

La tropa se iguala en número de participantes con el contingente de guarines, es abierta a la participación de hombres, mujeres y niños, aunque en los episodios de las “batallas” solo los varones intervienen, ya que se enfrentan a detonaciones de mosquetes, así como los proyectiles de cascarones y legumbres. Su *presentación* significa una sátira a la milicia, al poder y a lo establecido, se permiten envolver por la ficción, asumen el rol de tiranos de manera gozosa y divertida porque a través de él ayudan al restablecimiento del orden simbólico, la tropa de españoles representa la facción contraria, amenazadora que hay que vencer y en el juego del simulacro se logra.

La tropa de los insurgentes necesita observarse desde la simbolización del imaginario que representan los personajes históricos, Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Josefa Ortiz de Domínguez, José María Morelos y Pavón se alejan del ideal de héroe, aquel que desafía la adversidad para el bien de la colectividad, imaginario que la Historia ha realizado sobre ellos, pero los sujetos sociales del simulacro se expresan como hombres y mujeres atravesados por la zona de experiencia de su cotidianidad en mancuerna con el carácter representado, en ellos no existe enmascaramiento como medio evasión según las afirmaciones de Hurtado, por el contrario, se convierte en un medio para “distanciar lo familiar” (1989: 45), como diría Bertolt Brecht.

El disfraz se vuelve un recurso para relacionarse con la colectividad que los mira con respeto y admiración, mediante su intervención, los insurgentes despiertan al máximo el sentimiento de pertenencia e identidad de la comunidad, los niños reconocen en un doble rol a sus maestros que interpretan a Ignacio Allende, Miguel Hidalgo o Josefa Ortiz. La connotación *ejemplar* distingue a los intérpretes de este contingente porque sus motivaciones no tienen que ver con la euforia colectiva,

la sátira o el humor, sino con la voluntad de cohesionar a la comunidad así, el acontecimiento del simulacro se aproxima al rito por la repetición de acciones, ilustra el funcionamiento del orden simbólico para reconocerse y renovarse, en este universo los insurgentes asumen el rol de oficiantes mientras que el resto de las tropas otorgan sentido al rito.

Para recapitular, proponemos que el simulacro incita a la defensa no solo del concepto patria, sino de la comunidad que lo sostiene. Más allá de enarbolar el sentimiento nacionalista, que a primera vista parece ser el móvil de su acción, con el paso del tiempo los habitantes han generado un fenómeno de apropiación que representa un caso extraordinario en el desarticulado horizonte cultural del presente, al menos en esas localidades.

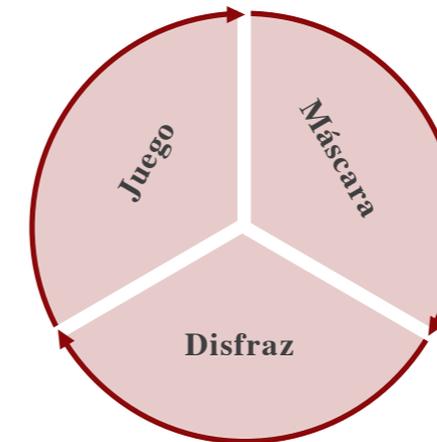


Fig.4 Juego, máscara y disfraz

Como se puede apreciar en la figura, máscara y disfraz se convierten en dispositivos idóneos para el despliegue de una auténtica presentación del sujeto mediante el juego, sin olvidar el vasto significado que en ellos se deposita. Si en el terreno social el juego sirve para el bienestar del grupo, el simulacro se aparta de la vida corriente para limpiar, depurar y hacer a un lado el cansancio de lo rutinario. Podemos hablar de una renovación de ciclo demarcado por el tiempo-espacio festivo, ostensible en un ir y venir de lo ficticio a lo real. Con la representación del supuesto ideal del triunfo de la independencia aflora la idea de desocultamiento, *ser aquí* es indicio de la performatividad del simulacro pues mientras se expresa, también el sujeto se coloca en el centro de la escena libre de formatos establecidos para la representación.

Actor/espectador son cocreadores de una comunicación estética elaborada desde su autorreferencia, mientras tanto, juego, máscara y disfraz son propicios para que los participantes se muestran en plenitud desde la carne y el hueso. En este orden de ideas y de vivencias opera un desplazamiento en ámbitos que van desde lo social, lo cultural, lo artístico y por supuesto, la vida en comunidad.

3.2.2 Tratamiento del tiempo y espacio.

Si bien en otro momento se observó la significación del tiempo y espacio, el presente apartado vincula la función de estas ideas sobre el acontecimiento del simulacro, las categorías “acción-ficción” y “personaje” son proposiciones particulares que salieron a la luz a partir de la observación del fenómeno.

Sin duda, para los pobladores el simulacro tiene un tono de fiesta desbordante y renovadora, desde la mirada del hacedor teatral esta práctica tiene componentes semejantes a los del hecho escénico: como la acción-ficción, en la medida que existe un movimiento —físico e interno— a partir de un asunto que se cuenta por parte de sujetos quienes plantean un *juego* en el que sitúan tiempo y

espacio imaginarios, así mediante un acto de credibilidad quienes observan configuran parte de ese universo de ficción.

En otro momento hemos dedicado atención al estudio del tiempo en la perspectiva del teatro dramático y el posdramático, ahora nos centramos en la reflexión del tiempo/espacio a partir de las implicaciones con el simulacro. Para iniciar la perspectiva del espacio situaremos tres horizontes, el primero corresponde al lugar teatral, el edificio donde ocurre la representación; el segundo corresponde al escenográfico, es decir, a todo el universo visual que ubica el lugar de la acción; mientras que el tercero corresponde a lo escénico o de la ficción; si nos remitimos a los rasgos identitarios del modelo escénico aristotélico, recordaremos cómo el espacio se relaciona con la estructura organizada y progresiva que deriva en la ilusión de los lugares a los que acude la representación, por consiguiente, espacios atravesados por el factor actancial o de la *presencia* del intérprete así como por el espectador.

Las interpretaciones de Ubersfeld (2002), Laferrière (2003) y Pavis (1998) han llegado a plantear la existencia de un cuarto nivel del espacio en cercano contacto con lo dramático (Flores, 2016). Pero esta ramificación conceptual del espacio se abre hasta un quinto espacio en el que decantan los cuatro anteriores, pues en él ocurre la simbolización de las relaciones, así, todo lo que se percibe en escena se transforma con la presencia de los espectadores, pues su papel certifica la intención expresiva/comunicativa de la teatralidad.

En este sentido, resulta significativa la posición que ocupa el espectador frente a la escena. La relación entre ambas figuras construye un imaginario de lo representado, se crea así el territorio propicio para la identificación, no con el personaje representado sino con el sujeto que lo encarna, tal efecto podría también situarse como *distanciamiento* en la medida que el sujeto se reconoce como parte de un hecho colectivo. Este momento supondría la consumación del hecho escénico más allá del ilusionismo que sostiene al teatro dramático, sino que aparecen rasgos del posdrama desde el

momento en que, a toda luz, se explicita que se está llevando a cabo una representación, así como la recuperación del sentido ritual del hecho.

Visto desde la teatralidad, el espacio puede simbolizar un punto de quiebre que desestructura la cotidianidad y da paso a la constitución de un lugar alterno, festivo, ritual, simbolizado y ficcional, toda vez que el espacio teatralizado concibe el universo de relaciones, el análisis sobre la interacción e intercambio de ideas, así como conceptos, imaginarios y cosmovisiones. Desde esta perspectiva, el espacio se eleva a una dimensión liminal porque se reconstruye navegando entre lo efímero y cambiante.

Acercándonos a uno de los objetivos del presente estudio sobre la relación entre teatralidad y simulacro, conviene situar la cadena de sucesos entre estos factores, y las significaciones que atesoran los espacios físicos delimitados como las calles, la iglesia o “el gallinero” —recreación de la Alhóndiga de Granaditas—. En todos ellos, la representación es una expresión colectiva a través de los desfiles, batallas, discursos, bailes ligados a ceremonias y rituales que guardan un trasfondo estético, sociocultural, perceptible en el entramado de relaciones.

Cuando se teatraliza el espacio, este se torna en un territorio sagrado que hace posible traer a la realidad un lugar imaginario, estructurándose desde el gesto, el movimiento, la voz y la palabra, así como códigos culturales y religiosos a partir de los cuales, surgen otros de corte sociocultural: el espacio interior, el religioso, el ritual, el familiar, el social y el íntimo. (Flores, 2016).

En la perspectiva que aquí se adopta sobre la función del espacio en el simulacro, si bien éste se concibe en un *espacio interior* porque los participantes no son actores profesionales, su participación puede responder al servicio de una fuerza superior o necesidad social-religiosa que se acepta y comparte por la comunidad. Así, la encarnación de personajes por miembros de la comunidad constituye el núcleo de la ficción.

Otros ámbitos de interés en esta teatralidad se conforman a través del *espacio familiar*, el *espacio social* y el *espacio íntimo*. El primero de estos se desarrolla en el interior del hogar, refleja la participación de los integrantes de la familia en la fiesta, es un espacio que confirma el impacto del acontecimiento donde toda la comunidad se involucra, entre la basta dotación de signos, las casas y lugares de trabajo familiares se ponen a disposición de la fiesta ya sea como punto de reunión, para planificar o ensayar.

Los individuos fomentan un cambio a la rutina durante los días del simulacro, el *espacio familiar* se abre a todo participante, allí se comparte la comida, se convive con la tropa y se recibe la visita de familiares. Tanto en Ixtapan de la Sal, como en Tonatico, durante esos días las puertas de las casas permanecen abiertas, afianzando así el sentido convivial, pero también de indecibilidad, a propósito de la dificultad para cerrar la interpretación del suceso debido a los cambios en cada repetición, como lo asevera Derrida.

El *espacio social* otorga estructura y organización para la representación, tiene que ver con la organización y ejecución de la fiesta, así como el retorno de la comunidad a la cotidianidad con una renovación, en este aspecto se puede observar con mayor objetividad la estructura de la identidad, porque refuerza los niveles de personalidad e interacción en el *espacio íntimo*; un escenario propicio para exponer el carácter y costumbres de la comunidad. La participación de los líderes de tropas es de suma importancia para la organización de los espacios, pues los miembros de la sociedad son quienes establecen las reglas para el inicio, desarrollo y final de la fiesta.

El *espacio íntimo* representa la auténtica expresión de la fiesta, en este aspecto las particularidades que adquiere el simulacro van desde la fecha de realización, como hemos referido en otros momentos, Ixtapan de la Sal el 15 y 16, mientras que Tonatico celebra el 26 y 27 de septiembre. A pesar de la cercanía geográfica de estos municipios, sus espacios íntimos delimitan el tipo de práctica. Para los pobladores ser *diferentes en lo común* es una manera de influir en las acciones del otro cuando se encuentran en presencia física o en *interacción*, como lo manifiesta Goffman.

Dentro de este orden de ideas, el tratamiento del espacio en el simulacro facilita la interacción creador-espectador porque de ese modo reedifica la territorialidad colectiva y se diversifica en la simultaneidad de códigos expresivo-comunicativos. A partir de ese momento, el espacio teatralizado se funde en el espacio social para situar un espacio alterno y real, algo que nos conecta con el origen ritual del teatro, así su corolario será la ceremonia teatral materializada en el simulacro.

Se plantea entonces cómo la repetición dinámica del simulacro sucede en el espacio, convirtiendo la acción ritualizada en ámbito idóneo para la recuperación de universos sociales, culturales, cívicos e identitarios altamente reveladores de un pueblo que teatraliza la *simulación* de la subordinación/obediencia, en medio de una atmósfera festiva, desbordante ante la fascinación de los espectadores. Por otra parte, la comprensión del tiempo en esta teatralidad puede significar el lapso que transcurre entre dos o más acontecimientos con posibilidad de establecer periodos, situar la representación física y la duración de las cosas en el transitar del pasado hacia el presente.

En el simulacro percibimos el tiempo y su evolución, cuando al inicio se evoca lo acontecido la noche de 15 de septiembre de 1810, posteriormente, se alude al pasaje histórico de “la toma de la Alhóndiga de Granaditas” ocurrida el 28 de septiembre del mismo año hasta culminar en el fusilamiento de Miguel Hidalgo el 30 de julio de 1811; por ubicar algunos ejemplos. Al momento de teatralizarse, los episodios plantean una temporalidad específica y un tiempo vivido por el espectador, el cual se puede nombrar tiempo de la enunciación porque transcurre en un presente continuo frente a nuestros ojos.

Las dos formas del tiempo visibles en el simulacro remiten en primera instancia al período de fiesta que se constituye mediante un sistema simbólico. Desde el primer día de septiembre la población se sitúa en el tiempo extracotidiano o *tiempo extraescénico*, el indicio de que este tiempo ha llegado se verifica por elementos visuales, el clima, los alimentos de temporada, preparativos de escenarios, ensayos, realización de vestuarios, puesta en marcha de actividades complementarias del simulacro como el *préstamo*, la coronación de la reina de las fiestas patrias, la prueba de mosquetes.

El tiempo *escénico* o de la *ficción* puede establecerse por meses, años, o puede ser solo un fragmento que sucede en un día o unas horas. El simulacro reúne múltiples tiempos alternos para detonar acciones sobre imaginarios, acontecimientos históricos que encadenan ritmos, repeticiones, duraciones a través de la música; un factor categórico para la reunión de la colectividad, la euforia y la catarsis.

En el siguiente gráfico podemos identificar que acontecimiento, simulacro y acción ficción, están engarzados por el factor tiempo-espacio, por ejemplo, el tiempo de los discursos referirá a los diálogos, a la palabra que se revela a lo largo de la representación expresándose mediante el personaje. Dentro de este marco, el tiempo del simulacro relaciona universos interpretativos a partir de la presencia territorial-convivial entre creador y espectador, en este sentido podemos comprender curso de los tiempos que hemos referido, para formar cadenas de relaciones complejas cimentadas en la simbolización del espacio y las acciones.

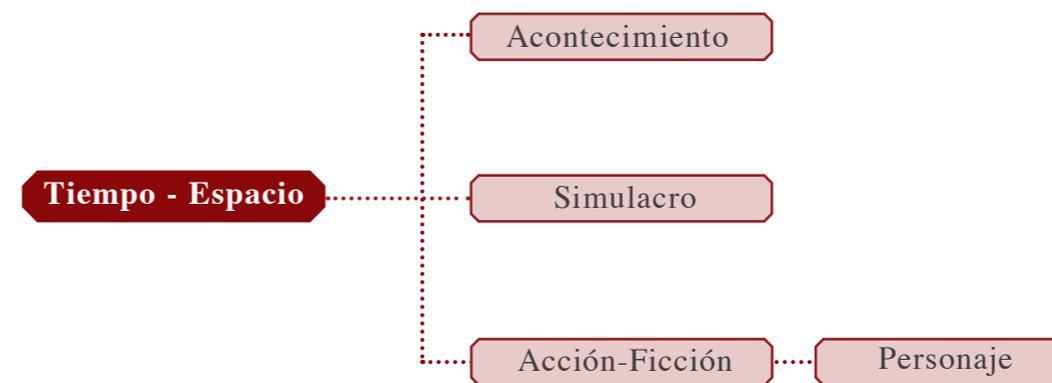


Fig. 5 Tiempo-Espacio

Por último, consideramos que a partir de lo fugaz y lo cíclico tiempo y espacio se articulan en el simulacro, en este sentido, los significantes se reconstruyen en la materialidad corporal, en los elementos visuales y las sensaciones que despierta el acto festivo. En efecto, dichos componentes tienen la potencia de reinventarse porque representan la forma más pura de la sensibilidad, evidentemente, diversifican narrativas del cuerpo, posibilitan la verbalización de emociones y sin planearlo tiempo/espacio dan cabida al universo de lo imaginario; de lo que *ya no es*, pero involuntariamente conforma un territorio de creencia de lo que *todavía no es*. El tiempo y el espacio en el simulacro se perciben paralelamente en la óptica social y escénica, ámbitos en los que el sujeto se muestra, edifica relaciones y simbolizaciones que intervenidas por el sujeto adquieren particularidades que distinguen al simulacro del hecho teatral tradicional, y, por otra parte, forman un tipo de práctica cultural diversa en sus componentes.

3.2.3 Constitución de personajes en el simulacro.

Reflexionar en torno los protagonistas de la festividad, precisa la identificación de aquellos elementos constitutivos de *caracteres* o personajes que corporizan a los héroes de la Independencia. Pero ¿qué significa un *carácter* interpretado por un habitante de la comunidad que no tiene formación teatral? Se podría destacar que las motivaciones para *encarnar* a otro responden a una intención artística, sino al acto de convivencia, diversión y pertenencia hacia la comunidad, el estado y el país.

En los albores del teatro, la máscara encarnaba a la *persona*, el personaje se concebía en ella a modo de figuración de un humano, por eso la equivalencia: persona es igual a máscara. “El actor es ejecutante del personaje más no su encarnación” (1998:334) afirma Pavis. Tiempo después este código propuso la diferenciación del papel representado por un actor, no hubo más encarnación y se favoreció el juego del gesto y la palabra hasta que la evolución del teatro occidental planteó la

identificación del personaje con el actor que lo representaba. El resultado fue la transformación en una entidad psicológico/moral similar a otros hombres para producir en el espectador un efecto de *identificación*, un carácter dotado de perfiles psicológicos y morales a semejanza de los hombres, por eso se explica cómo el acto contemplativo del espectador desencadena una identificación con la figura representada al reconocerse en ella.

El binomio actor/personaje se reconoce en escritos que datan del Renacimiento, en dicha temporalidad el personaje se concebía como sustituto de la conciencia, así Shakespeare escribió personajes con una potente dimensión pasional que les impedía ser libres y autónomos, tal es el caso de *Hamlet*, *Otelo* o *Ricardo III*. Con el paso del tiempo, las circunstancias socioculturales del siglo XIX influyeron para que el carácter de los personajes se extrajera íntegramente de la realidad inclinándose al naturalismo. Fue una época en la que también la dirección escénica se constituía como un proceso creativo independiente de la actuación.

Los personajes sostienen el carácter a consecuencia de sus acciones, de manera que otra función sustancial reside en la organización de las etapas del relato, éste se coloca frente al espectador con una imagen o icono para producir un efecto de realidad e identificación desde la dimensión del aquí y el ahora. (Pavis, 1998). Paralelo a las características que el autor le provee, el personaje teatral incorpora también los discursos del director y el actor para la puesta en escena.

Aristóteles pensó que la categoría moral del personaje determinaba si la obra era una tragedia o una comedia considerando, “que actúa o que habla, y a quien se dirige cuando actúa o habla, para quién y por qué lo hace”, (Pavis, 1998:339) desde entonces, se vislumbraba la intencionalidad psíquica o moral en el personaje. Durante siglos perduró esta idea estructural hasta la llegada de Bertolt Brecht para quien el personaje era múltiple en sus componentes al combinar ideología, discurso, conflicto moral y gesto social.

En formas escénicas como el posdrama el personaje se desplaza de lo multiforme e inestable hasta facetas de simple/complejo, tipo/estereotipo, héroe/antihéroe, mujer/hombre, niño/adulto,

enamorado/no enamorado, un binarismo a manera de planos contradictorios. Con Bertolt Brecht, el personaje se subordina a las necesidades de la fábula, preexiste una deconstrucción de lo real para ser criticado, de modo que el personaje brechtiano no constituye un ente determinado por su psicología, sino por los rasgos sociales que él encarna. En cambio, la relación dialéctica entre acción y carácter se relaciona con la tesis de Aristóteles “los personajes no actúan o hablan para imitar su carácter, sino que reciben su carácter por añadidura debido a su acción, de tal modo que los actos y la fábula son el fin de la tragedia y este fin, es lo principal”. (Pavis,1998:335).

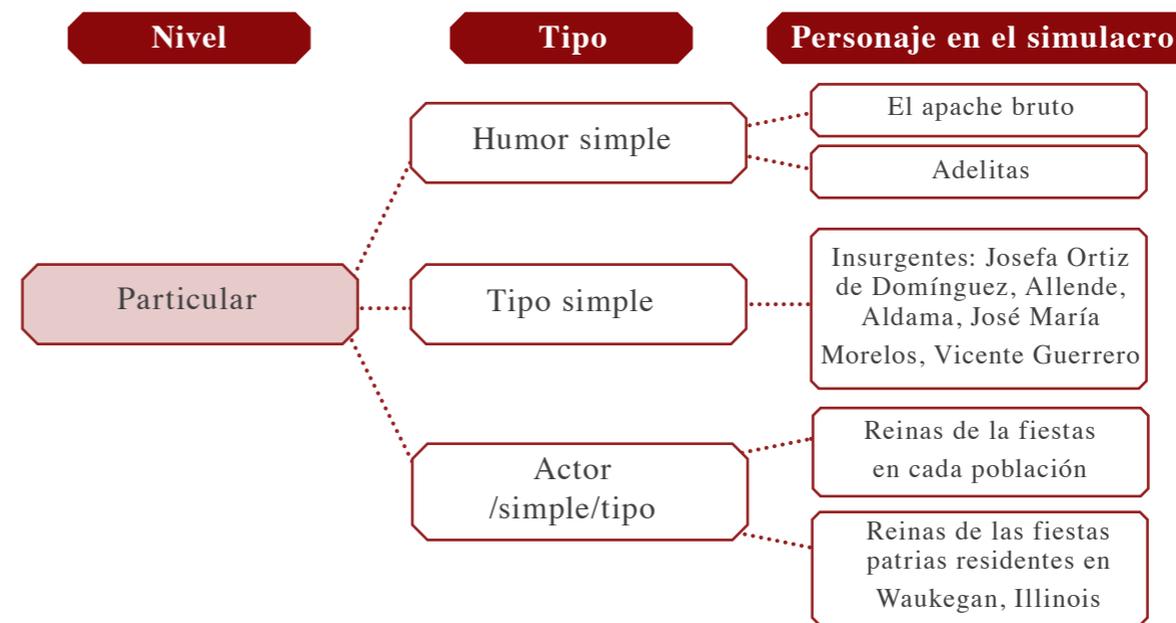
Otras propuestas para estructuración de personajes consideran dimensiones para ubicar componentes que de alguna manera determinan atributos de complejidad, en este sentido, consideraremos la dimensión física para situar datos como nombre, nacionalidad, edad y género, para continuar con la dimensión psicológica en la que intervienen aspectos de personalidad, temperamento, virtudes, defectos, metas, obstáculos, por señalar algunos. Finalmente, la dimensión sociológica reconoce el estado socioeconómico, ámbito laboral, educación, dónde vive, qué le preocupa.

Para explicar el significado del personaje, concluimos que este componente de la teatralidad se apuesta frente al espectador para producir el efecto de realidad en una dimensión del aquí y ahora. A través de la *corporeización* concentra un sistema de signos que suman complejidad en cuanto hay contacto con otros personajes, habitan universos de signos producto de la interacción con ellos, bajo este criterio se explican algunas clasificaciones de personajes diversificándose en simples, complejos, tipo, estereotipo y arquetipo.

Con esta base sumamente conocida y aplicada en los sistemas de análisis del texto dramático, resulta arriesgado situar a los personajes en alguna de las anteriores, dada la combinación de resoluciones visuales, psicológicas, metas, virtudes y defectos de los personajes del simulacro, partimos del supuesto de una categorización híbrida bajo las denominaciones: humor/simple, actor/simple/tipo, tipo/simple, estereotipo/simple, alegoría y arquetipo.

A partir de lo anterior, proponemos un esquema para la clasificación de los personajes que

intervienen en esta teatralidad. Se trata de una propuesta que reúne algunas categorías formuladas por Patrice Pavis, a las que hemos sumado otras en la idea de proponer el tipo⁶⁰ personajes que habitan el simulacro y se expresan en el siguiente cuadro:



60 Tipos de personaje a partir de la constitución física, psicológica y sociológica se puede realizar una estratificación de personajes Di Maggio aconseja considerar todo aquello que antecede personaje hasta su aparición, en cambio la imitación de personas reales con identidad psicológica y moral deben tomar en cuenta elementos minuciosos del vestuario, maquillaje, gustos, comportamiento social, económico y discursivo, por mencionar algunos, ya que son reveladores del carácter. Muchos de estos indicios se encuentran en el propio texto y otros rasgos los agrega el actor en coherencia con lo representado. Pueden agregarse virtudes y defectos, así como otras categorizaciones como la tipología de los humores atribuida a Hipócrates, un instrumento útil para clasificar personajes como sanguíneo, colérico, flemático, melancólico.

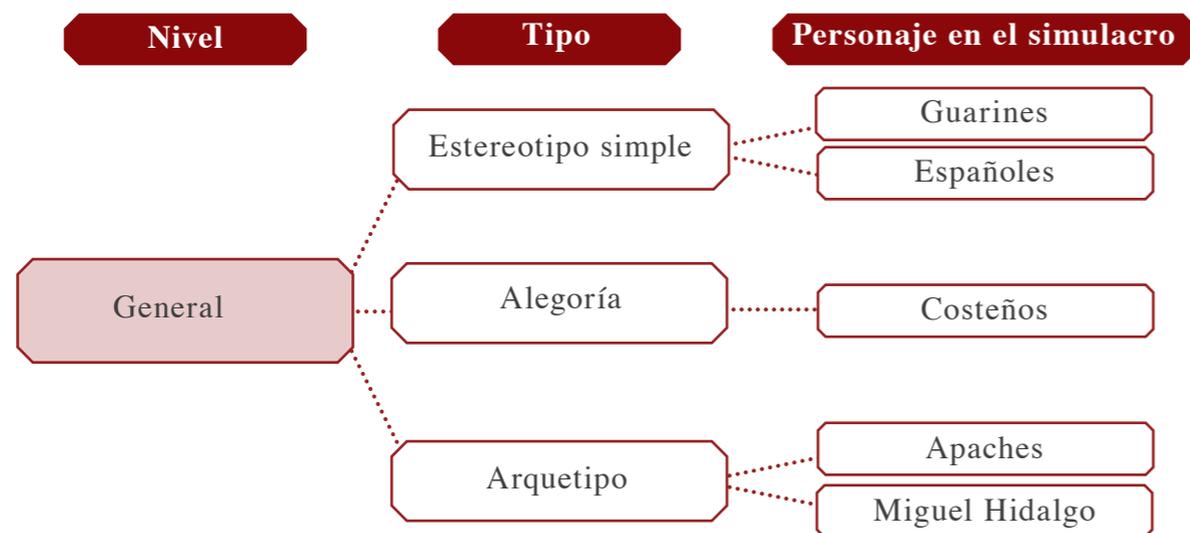


Fig. 6 Categorías y grados de realidad del personaje

Los clasificados en *humor/simple* corresponden a aquellos que protagonizan un vicio de carácter a manera de sátira, desatan la risa popular, como menciona Bajtín (1987). En la lógica de que todo lo representado es cómico, puede diversificarse desde la ingenuidad de “apache bruto” hasta el tratamiento grotesco en rasgos de comportamiento femenino de las “adelitas”, que suscitan el diálogo espontáneo entre público y personajes.

Con el término *sujeto/simple/tipo*, nos referimos a sujetos que socialmente caracterizan un rol, sin que esto signifique un nivel de complejidad, a partir del equilibrio entre virtudes y defectos.

Responden conforme a las características del tipo social representado, se les deposita una carga de significado por el tipo de atributos, de allí su nombre, representativos de esa sociedad, algunos de ellos se materializan como una dama bella, hombre apuesto, profesionista respetable, por mencionar algunos.

En cuanto al *tipo/simple* consideramos que guarda semejanzas con el anterior, en tanto la personificación de un sujeto construido a partir de los indicios históricos que amparan significaciones propias de su jerarquía, a diferencia del sujeto/simple/tipo, estos personajes se constituyen en un universo ficcional, a éste pertenecen los héroes de la Independencia.

Los *estereotipos/simples*, encajan en una especie de plantilla corporal predecible, son resoluciones visuales de caracteres que a simple vista denotan una versión simplificada sobre prejuicios sociales que la sociedad establece, en este rubro se encuentran los guarines, indios, campesinos y soldados españoles.

Consideraremos como personajes *arquetipo* aquellos que incorporan un modelo perfecto de valores, en el simulacro, se distinguen por ser los únicos que verbalizan su pensamiento y representan un ejemplo para otros. Aunque la oralidad de los apaches sucede en el plano de la colectividad, su contenido tiende a mostrar situaciones ejemplares y épicas como grupo. Lo mismo sucede con el personaje Miguel Hidalgo, quien a partir de sus interlocuciones y acciones reúne el ideal de libertad y sublevación. La última de las categorías se refiere a la *alegoría*, representa corpóreamente una entidad abstracta como pensamientos, valores y sentimientos. Por lo tanto, a partir de la figuración del afrodescendiente, el desplazado de la costa, o demonio negro, cobra materia la representación simbólica del valor y la fuerza, idea que se apoya además con la indumentaria y maquillaje de gran significado en estos personajes.

A manera de cierre, consideremos en primer término cómo el tratamiento del tiempo, espacio y personaje en el simulacro, tienen en común códigos simbólicos de características teatrales. Por lo que en segundo lugar los significados de producción, de gestos simbólicos y de experiencia cultural

se magnifican en cuanto se posan en el espacio representacional; así, los deseos simbólicos se extienden en la longitud del espacio íntimo, porque en él tiene cabida la escritura sociocultural que cada población le imprime a su fiesta. El tiempo en el simulacro expresa un cambio de paradigma del tiempo teatral tradicional, se abre la frontera liminal para situar el territorio de lo real y lo simbólico. Propone un ir y venir del pasado histórico al presente cautivo de la *despersonalización*, para ello, el simulacro tiene un camino en forma de desborde festivo, casi al filo de la saturnal. Tiempo y espacio son factores que otorgan sentido a la necesidad de identificación y diferenciación, es la defensa de la comunidad por su cultura popular.

El personaje del simulacro no desarrolla un discurso verbal formal o correctamente estructurado bajo el modelo del intérprete profesional, sino que se aventura a la libre creación. Todo parece formar parte de algo que pudiese llamarse *antiteatro*, porque suceden cambios radicales en la continuidad, los personajes no se conciben con un perfil psicológico como lo prescribe el método vivencial de Constantin Stanislavski,⁶¹ también es evidente la ruptura con el principio de mimesis y el realismo. A cambio de ello, el cuerpo adquiere una dimensión performativa que mueve a la acción/conmoción hasta el éxtasis de participantes y observadores. Al no estar supeditado a un texto, los personajes en el simulacro se conciben más como acontecimientos autónomos en su propia invención y presencia.

61 Constantin Stanislavski (Moscú, 1863-1938), actor, director y pedagogo teatral creador del conocido “Método Stanislavski”. Su sistema planteo las bases para un modo de interpretación basado en la vivencia de emociones análogas a las del personaje a través del trabajo interno del actor. Revolucionó el modo de interpretación pasando del recitativo a verdaderas creaciones de personajes basadas en la memoria emotiva y la vivencia. El método se difundió en México a través de la enseñanza de Seki Sano, un colaborador japonés de Stanislavski que llegó a nuestro país en 1939, considerado el “padre del teatro en México”, Seki Sano fue quien introdujo el método Stanislavski en Latinoamérica.



Capítulo 4.

Convivio: una manera de performar la identidad y los imaginarios.



4.1. Teatralidad y performatividad; espacios para la presentación del sujeto.

La identidad social se define y se afirma en la diferencia.

(Pierre Bourdieu, 1990).

Pensar sobre la realidad implica meditar sobre el conjunto de actos que están presentes en cada ámbito de la vida cotidiana, dibujados a través de la fisonomía de la teatralidad a modo de reciprocidad con el conjunto de prácticas sociales, por consiguiente, el simulacro adquiere otra dimensión con la presencia del público a través del cruce de miradas que decantan en la experiencia convivial, hecho por el cual, el espectador tiene un lugar sobresaliente en el desarrollo de la teatralidad. *Habitar* el escenario se complejiza en cada interacción intérprete-espectador complementando así, una red de relacionamientos que darán lugar a otros discursos de análisis.

Si bien los actos representacionales revelan las tensiones entre los sujetos y el universo inherente a las prácticas sociales, es necesario generar diálogo entre los entornos del yo y el otro, como intervención renovadora de la realidad. Por este mecanismo se hacen visibles otros factores como la identidad y los imaginarios, localizando así, continuos desplazamientos del simulacro hacia el teatro posdramático el teatro performativo.

Si bien en las primeras etapas de esta investigación nos concentramos en la identificación de componentes de la teatralidad, ahora es momento de pensar no solo en la teatralidad como expresión cultural, sino como detonante de experiencias que generan identidad, pertenencia e identidad.

4.1.1 El *habitus* detrás del fenómeno de identidad en el simulacro.

Estudiar los actos escénicos en correlación con diferentes esferas políticas, históricas o religiosas, supone la comprensión de su magnitud representacional y la dimensión sociocultural. Por lo anterior, es preciso pensar los actos escénicos como una red de sucesos de convivencia en permanente cambio. Cada proceso sociocultural anuncia el pulso social del momento en que se produce. En definitiva, la teatralidad junto con la performatividad son estrategias para relacionar discursos y prácticas que condensan actos más allá del arte teatral, en donde se trazan estructuras y sistemas representacionales vinculados a la esfera sociocultural.

Pongamos el caso de que la teatralidad reúne y constituye una zona de experiencias en relación inseparable con todos aquellos que participan, cada diálogo, cada movimiento, se articula de manera estrecha formando un espesor de signos en donde el juego y la libertad se manifiestan; se convierten en catalizador de emociones, de vivencias, de experiencias. Por esto, el universo de reflexiones sobre la teatralidad y los procesos socioculturales están relacionados con el simulacro ya que su espesor convivial se funda en la zona de experiencia entre los sujetos.

Por lo que se refiere al concepto de *habitus*, interpretamos desde el enfoque de Pierre Bourdieu (1990), a la presencia de un individuo dentro de la experiencia cotidiana y cómo ésta revela su comportamiento, una manera de apreciar su reacción en variadas situaciones. Bourdieu encontró que, en la filosofía aristotélica y la escolástica, ese concepto se entendía como básico, no obstante, la noción va más allá del hábito. Su origen se halla en el espacio social, de manera que también la

observación de prácticas del individuo en determinado ambiente constituye el *habitus*, se necesita la correspondencia de distintas costumbres para la acción de una persona y los que se realizan entre varias personas, “el *habitus* es el instrumento de análisis que permite dar cuenta de las prácticas en términos de estrategias”. (Bourdieu, 1990:16).

En efecto, un *habitus* produce prácticas no conscientes y se asumen por el individuo como parte de condicionamientos relacionados a un particular modo de existencia. (Martínez, 2017). Por ejemplo, una de sus características radica en la perdurabilidad, permanece en tanto las condiciones sociales que lo originaron no se modifiquen, está más allá de ser una costumbre, esto es, puede transferirse a distintos ámbitos en los que los sujetos interactúen como la escuela, el culto religioso, la fiesta y el deporte. También es habitual la transferencia de padres a hijos, de maestros a alumnos, de viejos a jóvenes.

Cuando el *habitus* no produce cambios es únicamente reproducción, en cambio cuando suceden transformaciones que provocan innovación hay una señal de adaptaciones a nuevos *habitus*. En relación con este tema, la propuesta de Bourdieu se expresa de la siguiente manera en el simulacro:

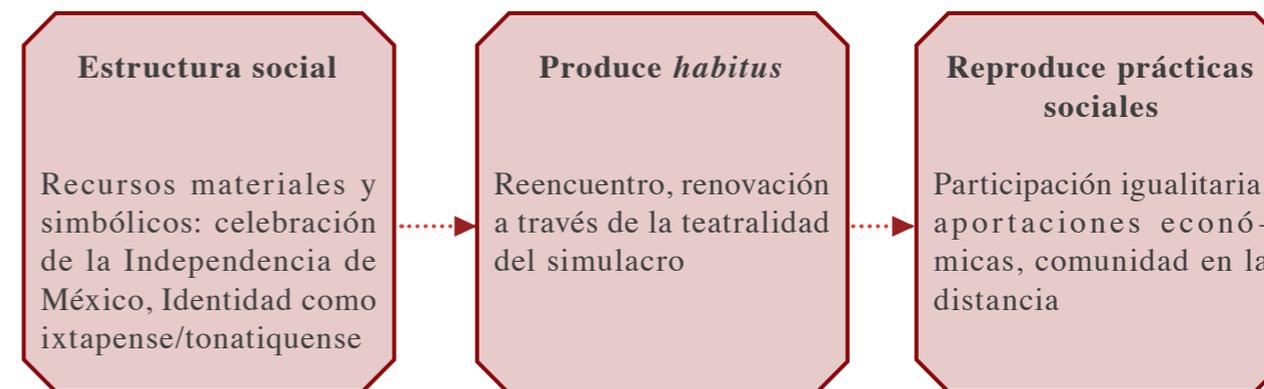


Fig.7 Estructura del *habitus* en el simulacro

Por ejemplo, si los pensamientos generan percepciones en esa medida los individuos, producen y reproducen la estructura social a manera de emisor-receptor, consideramos que el *habitus* es un mediador entre la estructura y la práctica. Bourdieu consideró que la investigación social vista desde el *habitus* tenía panorama total sobre el objeto de investigación, *pues era una manera de situar el problema de estudio en la mirada de los sujetos*, por eso, la categoría se posiciona como una vía de análisis para reconocer las prácticas y sus razones a partir de los sujetos implicados. (Bourdieu, en Martínez, 2017).

En cuanto a la visibilidad del *habitus* en el simulacro, proponemos que su máxima manifestación sucede a partir de los elementos de estructura social en estas comunidades; la cual se constituye por formas de convivencia y cercanía entre los pobladores cobijados por un gobierno que acunó parte del nacionalismo pujante en las grandes ciudades, a modo de resonancia en estos pueblos donde la actividad cultural se limitaba a recordar con danzas de apaches la hazaña de los “Mártires de Ixtapan de la Sal”⁶² ocurrida el 10 de agosto de 1912.

Así, en el plano económico los pobladores al no encontrar opciones de subsistencia en sus lugares de origen partieron a los Estados Unidos de América generando una corriente migratoria compleja y que ha producido cantidad de estudios sobre este fenómeno. Por lo anterior, se visualiza una población dividida, territorialmente hablando, entre los que se quedan y preservan el *habitus* de la celebración sobre la Independencia de México y los que migran al país vecino en busca de mejores oportunidades, pero que se involucran en una cercanía simbólica aun en la distancia mediante

62 El 9 y 10 de agosto de 1912, la población de Ixtapan de la Sal, fue atacada por supuestos zapatistas al mando de Andrés Ruiz y Francisco B. Pacheco y uno que se hacía llamar Genovevo de la O. Se realizaron saqueos y asesinatos contra la población civil quienes defendieron su población. El 1° de agosto de 1918, por acuerdo de sesión ordinaria de cabildo se declaró luto municipal el 10 de agosto de cada año (Enciclopedia de Los Municipios y Delegaciones de México Estado de México, 1987-1988). La fundación de Ixtapan de la Sal como municipio se registró en 1822. De manera que, en 1825, se acordó celebrarlas el tercer domingo de diciembre de ese año, para tomar posesión el 1° de enero de 1826.

aportaciones económicas, presencia de delegados en la celebración y el tecnovivio⁶³ a través de la transmisión del simulacro vía internet.

Se trata de una estructura social con dos dimensiones, la primera la llamaremos territorialidad, por significar la reunión de las nociones México/Estado de México/Ixtapan-Tonatico como una sola entidad que identifica al sujeto; la segunda corresponde a la zona de experiencia convivial, porque en ella el espacio público adquiere significados para el acontecimiento teatral. Por lo tanto, el *habitus* del simulacro reside en la reinención de la guerra para configurar simbólicamente la desigualdad, el sometimiento, la marginación, el olvido, esto explica por qué el triunfo planteado en la ficción genera cohesión, pertenencia y un sentimiento de honra a la patria, se eliminan diferencias ideológicas, político-económicas a partir del acontecimiento, “sin él, no encuentro razón de ser”, como afirma un jefe de tropa.

En efecto, el simulacro tiene mucho de *habitus* más no basta la reproducción del acontecimiento anualmente, sino que suceden transformaciones paralelas entre el comportamiento de la colectividad y la conservación de sus principios, concibiendo una forma elaborada de producción artística, toda vez que “[...] no se puede separar y considerar aisladamente el arte y el esfuerzo, el arte y la naturaleza, y menos aún el arte y toda vivencia humana normal”. (Silbermann, 1971:23).

Al momento de escribir este apartado se vislumbran fenómenos de tensión y conflicto, umbral que puede modificar el *habitus* del simulacro a raíz del impacto de la pandemia que inició en 2019 ¿sucederán cambios innovadores en la manera de celebrar este acto de la proximidad aún sin la experiencia convivial para configurar otro *habitus*? eso el tiempo lo explicará. En definitiva, el *habitus* de

63 Tecnovivio es una modalidad para nombrar a la forma de presenciar actividades que en origen suponen la presencia física, se aprecian a través de recursos tecnológicos como el video, el *streaming*, video llamadas y plataformas virtuales como Zoom o Facebook Live. El concepto ha sido propuesto por Jorge Dubatti, quien asegura no significa oposición al conceto de convivio, sino que el tecnovivio genera una zona de experiencia distinta sobre un fenómeno que en origen es convivial, por lo tanto, su efecto no se concibe dentro de la lógica convivial, pues es otra.

la independencia traza un espacio de interacción entre fiesta, teatralidad y acontecimiento, por eso la acción de retorno al lugar de origen y al hecho social adopta significado de renovación.

4.1.2 Imaginarios. Reconfiguración performativa en comunidad.

La crítica de la cultura representa un horizonte de reflexión acerca de las tensiones entre los fenómenos que rodean la experiencia humana, desde lo social y la significación de mensajes que se producen en los sistemas culturales. A decir de Bourdieu (1971) también forman parte de este universo la obra de arte, el hombre y la sociedad, por ejemplo, el artista vive en completa interacción con el entorno sociocultural crea un producto destinado a ese medio, en consecuencia, la obra sedimenta una huella en el espectador que se forma a través de la experiencia de participación, visualizándose así, un hecho que parte del hombre para llegar al hombre.

El simulacro de la Independencia de México plantea relaciones socio-artísticas en medida que éste piensa un asunto para ofrecerlo a otros, bajo códigos particulares fuera de lo cotidiano, se gesta un fenómeno dinámico donde el creador enriquece su hacer en dialogicidad con la respuesta del destinatario o espectador. Un aspecto que aún se concreta, es si el fin último de la crítica de la cultura radica en formular códigos para interpretar la respuesta ante fenómenos artísticos y culturales.

Mediante la revisión de relaciones, cercanías, vínculos y asociaciones entre el simulacro, acto festivo, teatralidad, convivio y *habitus*; sin embargo, es pertinente reflexionar esta diversidad constitutiva, afirma Bourdieu, con “la ilusión del «ojo nuevo» como «ojo desnudo» propia de quienes llevan los anteojos de la cultura y no ven lo que éstos les permiten ver, así como no ven que no verían si estuvieran desprovistos de aquello que les permite ver”. (1971:48). Para tal efecto, nos aventuraremos a reconocer la correspondencia entre producto artístico teatral y la función performativa del simulacro con el propósito de explicar la configuración de imaginarios.

Considerando los procedimientos de interpretación aplicados en capítulos anteriores para advertir la función sociocultural del simulacro, aún queda agregar el comentario sobre otro aspecto, nos referimos a las relaciones entre espectador y creador producidas en la praxis, un procedimiento más allá del intercambio de mensajes para situarse como potencia sobre dos aspectos: el primero, relativo a la sedimentación-huella manifiesta en el acontecimiento teatral, el segundo procedimiento compete a lo desconocido, a lo inexplorado y que solo puede asimilarse desde la propia vivencia, por eso, únicamente la experiencia teatral que repercute en el sujeto logra sedimentarse, ordenamiento que nos lleva a proponer como tesis que el simulacro, es, además un producto artístico. Tal vez resulte un atrevimiento situarlo en esta clasificación, no obstante, consideramos necesario pensarlo también en esa dimensión.

Bajo el enfoque dialéctico del arte, la presencia del hombre se coloca en varios ángulos del hecho para prestar atención a la forma en que éste habita la sensación de lo vibrante, es decir, lo que sacude, toca y deforma su pensamiento (Kent, 2018). El simulacro crea un tiempo-espacio único donde espectadores y creadores son coparticipes de las imágenes procedentes de la experiencia teatral, cada uno es consciente de su propia resonancia y de los significados que el sujeto asigna cuando se reconoce en colectividad, y así, lo cotidiano se transforma en experiencia transformadora.

En el entendido de que los imaginarios sociales simbolizan construcciones sociohistóricas sobre normas, instituciones, organizaciones y ambientes que comparte un grupo social, lo imaginado no es ficción o algo irreal, sino una construcción de la realidad en el pensamiento que repercute en las prácticas cotidianas, por ejemplo, “Todas las sociedades construyen sus propios imaginarios”, (2014:10), en este sentido, el nivel de significación determina la interpretación del mundo, una sociedad puede desarrollar un cambio a partir del imaginario, como afirma Miranda.

En Ixtapan de la Sal y Tonatico, los miembros de la sociedad precisan la manera de sentir y pensar la Independencia de México a partir de una idealización de patriotismo materializado en las tropas de guarines, costeños, insurgentes, apaches y Adelitas, en esta lógica, “desde “lo imaginario”

se entreteje una “realidad institucional” con lo simbólico y con lo económico/funcional” (Miranda, 2014:13).

Por lo tanto, identificamos al menos dos imaginarios derivados de este fenómeno de simbolización:

1. *El imaginario de la identidad ixtapense/tonatiquense a través del simulacro*: crea un mundo propio, la sociedad de ambas comunidades considera como parte su naturaleza constitutiva la fiesta, la alegría desbordante y el patriotismo, que se perciben a través de las creencias y conductas de los sujetos, se trata de la representación única de ese mundo en el que se condensan el pasado histórico y elementos de la realidad social que viven. La repetición del ritual del simulacro es fascinante porque les provee de un lugar en ese mundo imaginado que se contrapone a la realidad instituida, por encima de muchas cosas este imaginario les otorga identidad dentro y fuera de su comunidad.
2. *El imaginario de la Independencia de México como posibilidad de rebelión*: bajo la recreación sociohistórica de episodios de la Independencia de México se crea una reinterpretación de los hechos históricos. En este juego de representación, el pueblo reconoce y acepta su diversidad originaria entre indios, peones, campesinos, costeños (o mulatos) y criollos españoles, para vencer al opresor español, personaje en quien se resignifica la desigualdad, la marginación y el abandono social.

En nuestra perspectiva, la reproducción de imaginarios hace posible que se mantenga el estado de realidad imaginada para inmortalizar la repetición del fenómeno, sumado a ello, también se transfieren mecanismos de la performatividad ya que el acontecimiento del simulacro está en continuo movimiento, el ejercicio es complejo porque lo imaginado es motivo de acción, como resultado, el simulacro desarrolla imaginarios instituyentes a través de la ilusión activa y el libre ejercicio creativo.

Para la comunidad vivir los imaginarios de la identidad e Independencia de México otorgan sentido al hecho mismo de la existencia aun fuera de su territorio, el simulacro les representa un retorno a las raíces y la oportunidad de ser único en lo diverso. Pese a los agentes externos que ponen en riesgo la continuidad de la celebración, como la presencia del narcotráfico y grupos delincuenciales

en la región, los comités de organización hacen su mejor esfuerzo para conservar la sustancia festiva y de valores en el simulacro. Desde el presente en el que se escribe este documento, se vislumbra una amenaza mayor para la realización del simulacro en septiembre de 2020, debido a la contingencia sanitaria que ha mantenido el distanciamiento social por meses en el Estado de México, nos encontramos la espera de que las condiciones sean propicias para su realización, en caso contrario, seremos partícipes de un nuevo *habitus* en la comunidad.

A modo de resumen, proponemos que el carácter cambiante, indeterminado y performativo del simulacro no puede fijarse una sola perspectiva de análisis, no obstante cuando valoramos los imaginarios que produce, encontramos un nivel de autonomía desde que sus habitantes superan el imaginario instituido de la libertad e independencia, para fundar con leyes particulares y decisiones el propio como respuesta al dolor oscuro y viejo, la autonomía simbólica de *su* espacio comunitario crea una experiencia espectacular, brillante y emotiva. Por tal razón, consideramos una virtud singular de la teatralidad del simulacro, la capacidad de performar⁶⁴ el hecho histórico como recurso para explicar y dar sentido al funcionamiento de la vida en comunidad.



4.2 Visibilidad liminal/posdramática del simulacro.

El pensamiento de Josette Féral, Richard Schechner y Erika Fischer-Lichte vinculan la performatividad con el acontecimiento, sería conveniente remontarnos al punto quiebre entre el teatro

64 Si bien la palabra *performar* no es un verbo, evocamos la teoría del Reomodo utilizada por Mauricio Kartun y Jorge Dubatti para un modo de conjugar los verbos como idea totalizadora conceptual. Richard Schechner, por ejemplo, usa el término para proponer los cuatro axiomas que rigen su pensamiento sobre el teatro performativo (2017: 20) esta licencia de uso de la palabra a manera de verbo tiene como significado explorar, jugar, experimentar con nuevas interrelaciones, por ese motivo, compartimos su uso como verbo.

dramático y la nueva teatralidad, movimiento que se denominó “giro performativo”, a todas aquellas producciones escénicas-visuales donde cobró relevancia el acontecimiento por encima del acto representacional, de manera que la atención se concentró en el efecto que se producía entre creador y espectador al coparticipar de esa experiencia, por otra parte la incorporación del flujo de la vida en el acontecimiento cargó de significado al teatro:

[...] por esa ancestral energía generadora de forma abierta que el teatro no piensa obras: obra pensamientos. Que cuando está vivo –no siempre- el **teatro sabe** [...] porque lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que **teatrar**. (Kartun, 2016:4).

La afirmación de Kartun se reforzarse con el supuesto del reomodo para re teatralizar la estructura y dotarlo de performatividad, es decir, aquella cualidad de lo escénico como acto transformador. Con la crítica de Guy Debord (1967) hacia el capitalismo como la principal causa de dominio de las formas modernas de producción, que habían hecho de la vida de los hombres un espectáculo donde se exponen las tensiones entre *aparecer* y *ser*, de modo que en el presente la realidad ha sido suplantada por la imagen, o en otro caso, mediada por ella, como lo expresa Mauricio Barría (2011) la comprensión cultural de esta época está acotada por el encuadre escénico, de tal suerte que la mirada, el pensamiento padecen los efectos de esa limitación, en este sentido cabe preguntarse, ¿cuál es pensamiento que surge a partir de la mirada acotada por el simulacro?

Por otra parte, la propuesta de Fernando Peplo (2014), quien más allá del comentario ordinario, analiza un fenómeno de cohesión entre el enfoque de Erving Goffman y Judith Butler sobre performatividad, con ello, analizaremos el desplazamiento del hecho representacional hacia la constitución de una zona de experiencia.

4.2.1 Simulacro: teatralidad de la identidad.

Al hablar de identidad necesariamente asociamos el concepto de cultura en tanto dichos conceptos se reconocen y comparten por los individuos o *actores sociales*, en términos de Pierre Bourdieu, por ello, la identidad representa el lado subjetivo de la cultura.

Si bien en los capítulos anteriores hemos apuntado la función de la performatividad y su relación con los actos festivos, al recuperar las reflexiones más recientes de Goffman (2001) el concepto de *presentación* del sujeto se desplazó al término performatividad. En un principio cobraron relevancia los mensajes del hombre que se producían a partir de la verbalización de pensamiento, el atuendo, la corporalidad e interacción con el entorno, ahora también resulta significativa la relación con el género. Se trata de una problematización que emana de la simbolización cultural entre sexo y género. En esta perspectiva, el primero se comprende como la condición física con la que se nace, en cambio el género está determinado por los escenarios socioculturales donde se desarrolla el individuo. Para Goffman hablar de *performances* de género significa un tipo de prácticas en las que se juega o responde a parámetros culturalmente aceptados, en función de roles femenino y masculino. (Peplo, 2014).

Además de ser un concepto sumamente relevante para los estudios filosóficos y culturales del presente, las reflexiones de Judith Butler (2007) han abonado a la discusión sobre el género más allá de la concepción sexuada de un cuerpo, sino que se trata de un acto que aparece o se muestra en la dinámica social, esto hace suponer el establecimiento de una ficción en el plano social, dicho de otra manera, el sujeto interpreta caracteres en su ámbito sociocultural.

Butler asevera que para comprender género como performance nos tenemos que remitir al trabajo de Turner y su modelo de dramas sociales para ejemplificar invisibilidad de fronteras entre arte y realidad, en este sentido, el género estaría constituyéndose en el acto de mostrarse socialmente. La performatividad aplicada al género da carta abierta a los actores sociales para una libre construcción, pues cada uno interpreta bajo su horizonte de realidad, así, el acto siempre se muestra

cambiante como condición indispensable de la performatividad.

No obstante, la performatividad puede analizarse desde múltiples enfoques bajo el supuesto de que todo puede ser parte de un fenómeno de performatividad, según Pepló. Ahora bien, cuando Deleuze puso en crisis la concepción tradicional de presencia que a su vez asociaba la idea de trascendencia, identidad y universalidad, la relación entre autor, obra, director, intérprete y espectador dejó de ser unilateral para abrir un espacio de interacción que bien podemos llamar performatividad, Deleuze y Guattari dedicaron atención para pensar los fenómenos de la escena participativa en cercanía con grupos como *The Living Theatre*⁶⁵ y del artista italiano Carmelo Bene.

Dichos antecedentes, permiten situar la correspondencia entre teatralidad y performatividad como ámbitos para la presentación del sujeto, si bien la performatividad se hace patente en el hecho y el escenario sociocultural a partir de los cuales expone sus juicios sobre género, cuerpo, atuendo y palabra, la teatralidad constituye un ámbito paralelo a la performatividad donde la dimensión simbólico-cultural permite al hombre reinterpretar la identidad- pertenencia en el mundo y en comunidad. Ambos escenarios favorecen la presentación de un sujeto abierto y en permanente construcción.

Ahora bien, para situar al sujeto en la dimensión de la cultura consideramos necesario analizar el origen del concepto: acción de “cultivar” se nombró cuando los filósofos alemanes del Siglo XVIII Herder y Fichte encontraron el paralelismo con la agricultura para evocar el cultivo de la naturaleza interior del hombre, en sí, realizaron la sustantivación de la palabra “cultura” para aludir aquello que se ha cultivado.

A raíz de esa idea, la cultura se concibe como “patrimonio” en sus posibles variantes: artístico,

⁶⁵ *The Living Theatre* es una agrupación teatral estadounidense creada por Julian Beck y Judith Malina desde la década de los 50. Su poética escénica se concentra en la experimentación de técnicas interpretativas para provocar sensaciones, los temas controvertidos y la idea del actor que construye una nueva relación con el espectador a partir de su corporalidad sin la atadura de un texto.

monumental e intangible. Patrimonio es entonces un capital heredado y puede reconocerse en el conjunto de instituciones llamadas culturales (Giménez, 2009).

Nos detendremos a comentar algunas nociones que actualmente se discuten en torno a la conservación del patrimonio cultural. Es importante reconocer el nivel de significación del simulacro en este sistema que aboga por el respeto de principios socioculturales entre los miembros de una sociedad. Para contextualizar cómo la noción de patrimonio pasó de la salvaguarda de lo *antiguo* o aquello representado simbolizado en los objetos, los monumentos y la arquitectura, al enfoque que confiere valor social y resignificación de las comunidades sobre sus bienes, desarrollando capacidades para empoderar la máxima, “valorar para conservar”.

A partir de los acuerdos fundados en la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su décimo séptima reunión celebrada en París, del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972, sentaron las bases para la protección del patrimonio cultural y natural. Después de dos décadas, la perspectiva sobre patrimonio nuevamente cambió, según lo estipulado en la trigésimo segunda Conferencia General de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, en octubre de 2003 donde se instituyeron las directrices sobre la conservación de este capital cultural.

Si bien existe familiaridad con la noción patrimonio cultural, no sobra comentar que al patrimonio tangible corresponde la conservación del universo material, edificios, monumentos y objetos que testifican la representación del mundo hecha por el hombre, en cambio el material intangible o inmaterial refiere a los saberes, patrimonio oral y prácticas de los individuos como bailar, cantar, cocinar, narrar, dramatizar, sanar, por mencionar algunos. En medida que el sujeto valora sus propias prácticas, impulsa la conservación de su propia razón, es decir, se aprecia por encima de lo material a través de la performatividad de sus actos.

Durante la celebración del II Congreso Internacional CICOP, sobre Patrimonio Cultural Intangible en octubre de 2019 en Montevideo, Uruguay, se discutió ampliamente la idea de *patrimonializar*

las prácticas humanas para instalar una mirada plural e inclusiva que trascendiera la idea de cultura de élite, en el anhelo de concentrar la reflexión en torno a la necesidad de perpetuar los saberes, las culturas vivas y su inserción en la vida contemporánea. En dicho evento se tuvo la oportunidad de presentar una ponencia acerca del coste inmaterial del simulacro en Ixtapan de la Sal y Tonalco, considerando la puesta en valor de esta teatralidad.

A partir del Instrumento Normativo para la Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial,⁶⁶ se asientan cinco ámbitos fundamentales en los que aplica esta norma defensora. Considerando la naturaleza de la teatralidad en estudio, dos de esos criterios aplican como norma protectora en el simulacro, nos referimos a “las artes del espectáculo” y a “los usos sociales, rituales y actos festivos”. (UNESCO, 2003).

La experiencia de participación en el citado congreso dio elementos para proponer que la conservación de la memoria intangible del simulacro se visibiliza a través de la categoría “artes del espectáculo”, porque permite elegir nuevas formas de habitar el cuerpo, el tiempo-espacio a través del lenguaje escénico. Mediante esa práctica la colectividad mantiene y trasmite a otros el modo de entender los conceptos de independencia, patria, identidad, fiesta, comunidad, de ahí que la fusión entre lo tradicional y lo contemporáneo fortalecen lazos de identidad y continuidad.

En cuanto a los “usos sociales, rituales y actos festivos” creemos se manifiestan en el simulacro

66 En la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural intangible celebrada en octubre de 2003, en París, Francia, se estableció que “Se entiende como patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, relaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocidos como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación a generación, es constantemente recreado para las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y creatividad humana”. (UNESCO, 2003:2)

cuando se produce diálogo entre el pasado y el presente, sumando el tono festivo que da forma y color a la celebración. El simulacro podría ser un bien patrimonial inmaterial porque se reconoce en los individuos que lo producen, además de mantenerlo y transmitirlo a nuevas generaciones, así, el valor patrimonial del ritual-festivo se distancia de la mirada del pasado nostálgico para situarse en un presente incierto.

A pesar de la indudable consistencia del fenómeno, existe el riesgo de folclorización y trivialización si éste sale de su ámbito, o bien, la presencia de agentes externos como el patrocinio por parte de grupos políticos y delincuenciales, pueden afectar su desarrollo, en ese caso se generaría un conflicto entre la transmisión del conocimiento y los valores de esta teatralidad, por lo tanto, el trabajo como investigador recae en la observación silente de los procesos creativos, pero adquiere dinamismo al momento de analizar lo acontecido en la zona de experiencia de cada actor social.

La tendencia del ser humano al olvido alífero parece ser una posición común de las sociedades contemporáneas, sin embargo, el recuerdo de aquellas experiencias donde el sujeto depositó su afectividad hace suponer que lo entrañable está ligado a las emociones, recordar se convierte en un motivo de relacionamiento con enfoque transdisciplinar, para favorecer la recuperación y conservación de los aspectos que dan sentido a la existencia humana. Por otra parte, la transmisión de un fenómeno cultural puede asegurarse si éste se conserva en su medio original, es muy probable que la comunidad asuma el compromiso de transmisión intergeneracional, por ejemplo, las comunidades en estudio expresan con firmeza estos criterios, aunque todavía no se han creado los mecanismos para proponer al simulacro como patrimonio cultural inmaterial.

Si bien la idea de patrimonio está asociada al concepto de identidad, es importante iniciar la reflexión preguntándonos acerca de la relación entre identidades individuales e identidades colectivas, esto es, la identidad se enseña por los actores individuales y solo por equivalencia se efectúa por los agentes colectivos, advierte Gilberto Giménez, su propuesta llega a cuestionar la solidez de identidad colectiva, no obstante, Giménez reconoce la presencia de un fenómeno único que se genera

a partir de las identidades colectivas denominado “red de pertenencias sociales” (2009:11), por ello, desde las enunciaciones de Georg Simmel se comenta que la identidad del sujeto logra definirse por esta red, podemos sumar a ella todo tipo de relaciones centradas en el sujeto bajo particulares condiciones sociales, por lo tanto: la identidad es resultado del aprendizaje en colectividad, su medio es socializador al grado de ser transferible a otros.

Las colectividades pueden representarse por una nación, en este sentido identidad colectiva es un adherido de las identidades individuales. Giménez propone hablar de “*entidades relacionales* que se presentan como totalidades diferentes a los individuos que las componen, obedecen a procesos y mecanismos específicos”. (2009:37). Si reconocemos la identidad personal como resultado de lo compartido en sociedad y de lo individual único, veremos cómo la cultura crea identidades fuertes a partir de “inculcaciones” que se pueden entender también como *habitus*, en sí la identidad se forma desde aquellos aspectos socialmente compartidos.

Mediante el trabajo de campo, se ha constatado que la tradición no se contrapone a la modernización en el simulacro, ambas ideas concuerdan para beneficio de la comunidad presente y los habitantes que residen en Estados Unidos, por ejemplo, ellos presencian el evento a través de medios electrónicos participando de la experiencia tecnovivial que hemos comentado en el primer apartado de este capítulo. Otra forma de acoplamiento de la modernidad es el registro audiovisual que cada sujeto puede realizar desde el fácil acceso a un teléfono inteligente, así como grabaciones panorámicas del simulacro a través de drones. Cabe puntualizar que, por el hecho de incorporar la tecnología en la difusión del simulacro, no estamos hablando de un *panorama global* de la fiesta, mucho menos quiere decir que se estén generando identidades globales o de pertenencia de este tipo, sobre ello Giddens explica cómo lejos de construir una identidad, la globalización genera un sentimiento compartido, “[...] de ansiedad o temor frente a riesgos ecológicos resulta insuficiente para generar la experiencia de un “nosotros global”, en todo caso generaría un sentido débil de comunidad global”. (Cit. en Giménez, 2009:282). Según los expertos aún no se perciben identidades que impliquen un

sentido de pertenecía global, pues únicamente se puede hablar de identidad individual en sentido estricto y solo se pueden reconocer las identidades sociales por derivación.

Ahora bien, recuperamos el pensamiento de Bourdieu entre formas objetivadas y formas subjetivadas de la cultura para diferenciar a aquellas que cobran sentido, si se lo otorgan las personas, Bourdieu las llamó formas *objetivadas de la cultura* porque son concretas, a diferencia de las *formas subjetivadas* que tienen como por forma la intangibilidad. Continuo a este orden, podemos situar el análisis de la identidad como distinguibilidad, ocurre entonces que en el simulacro esa diferencia la otorgan los observadores porque influyen en la “red de pertenencias sociales, como serie de atributos y narrativa personal”. (Giménez, 2009:37)

En el contexto de interacción representado por la teatralidad, la identidad se materializa en el reconocimiento del otro y de cualidades compartidas para ser único en lo diverso, el actor social distingue y afirma su diferencia, por ejemplo, al identificarse con una tropa el sujeto traza su diferencia mediante distintivos en el atuendo o maquillaje, no obstante, esta identidad depende de las expectativas personales para una identificación autónoma. Pensamos que la perdurabilidad del simulacro se debe al gran significado de identidad/pertenencia entre los acortes sociales de esas comunidades, así como la simbolización del territorio y lo que éste abarca; gente, comida, religión, población de migrantes, fiestas cívicas y patronales, por eso afirmamos que la idea de *pertenencia social* está asociada a la identidad.

Pertenencia es el variado círculo de apegos que se generan en primera instancia en el hogar de los padres, seguido por el de la familia que el sujeto funda, el círculo de la profesión, de la escuela por ello se dice que, a mayor número de sectores de pertenencia, mayor conciencia de la identidad personal.

La pertenencia social está conectada con la idea de inclusión del individuo en una colectividad, la identidad se apoya de la pertenencia como estrategia de afirmación individual, una especie de autonomía del sujeto aun dentro del grupo de pertenencia. Situemos alguno de los círculos de

pertenencia actuales, las redes de interacción o también llamadas sociales promueven un tipo de pertenencia “construida” a modo, de allí su éxito visto desde la complejidad simbólica o en términos de Jodelet (1989, por lo que “pertener a un grupo o a una comunidad implica compartir el núcleo de representaciones sociales que los caracteriza y define”. (Giménez, 2009:33).

Nos interesa situar la significación de las representaciones sociales porque definen la identidad y especificidad del grupo, concretamente porque los individuos atesoran y comparten este sentimiento de pertenencia. Lo que comparten las tropas es una serie de símbolos entorno a la idea de la patria y de la tierra de origen, por lo tanto, una representación social sobre el imaginario de independencia y libertad. Estas entidades, en realidad se comportan como actores colectivos porque piensan, proponen y expresan su particular manera de *presentarse* a través de la “tropa”, una forma de colectividad que habla por otros con nombre propio, o bien, es un modo de representar la pertenencia.

Esa identidad colectiva permite que sus acciones cobren significado, cuando se realizan por los costeños o por cualquier otra tropa, quiere decir que un ciudadano puede ser carnicero, albañil, maestro o doctor en el pueblo, pero todas sus acciones solo se pueden comprender porque es *ixtapense/tonatiquense*, es decir, protagonista del simulacro.

Otro nivel de distinguibilidad en la esfera interna de la identidad colectiva del simulacro, se trata de la diferencia entre actores sociales de Ixtapan de la Sal y actores sociales de Tonatico, en cada simulacro preexisten elementos, que, por una parte, definen sus propios límites y generan simbolizaciones específicas de cada localidad, citemos nuevamente como ejemplo la tropa de *adelitas* exclusiva de Ixtapan, como tropa, su identidad concreta simbolizaciones sobre la mujer combatiente, configura una entidad que admite la diversidad y el travestismo, aunque de manera velada, sin embargo, la tolerancia de la comunidad es un modo de reunir diversidad de género e identidad colectiva.

Otro aspecto que define identidad para cada simulacro es la celebración de la eucaristía como preámbulo de la festividad, en Ixtapan de la Sal hasta la culminación de este acto puede entenderse el inicio del simulacro, con ello, la percepción colectiva de un *nosotros*, se afirma gracias la mirada

del otro. Nombrarse *ixtapense* o *tonatiquense* es sinónimo de identidad festiva; de identidad con el simulacro.

Además de las funciones en la identidad, la memoria colectiva está presente, pues cada grupo se configura como unidad a partir del pasado compartido entre los miembros, algo así ocurre en el plano de la individualidad cuando el recuerdo queda registrado en la memoria biográfica, en ambos casos se trata del reconocimiento de atributos propios sin uniformidad de comportamientos:

La identidad sea personal o colectiva tiene la capacidad de perdurar -aunque sea imaginariamente- en el tiempo y el espacio [...] implica ser idéntico a sí mismo a través del tiempo, del espacio y de la diversidad de las situaciones. (Giménez, 2009:40).

Por lo anterior, el acto de concebir la propia identidad es señal de consistencia y estabilidad de imagen en el sujeto, él mismo le confiere un valor distinto al de los demás le dan, por este rasgo el hombre traza su presencia en el mundo y con los otros.

Cuando la identidad se proyecta emerge la huella de la autoestima y el orgullo de pertenencia, juntos, hacen frente a la implantación de elementos externos que pudieran desestabilizarla. Ser distintos en costumbres fortalece el sentimiento de honor y dignidad, en otro caso, cuando no existe identidad el actor social interioriza estereotipos y estigmas que enfatizan más la pérdida, cada vez es más notoria la lucha de las clasificaciones sociales, en ese escenario es visible “la frustración, desmoralización, complejo de inferioridad, insatisfacción y crisis”. (Giménez, 2009:44), una de tantas problemáticas sobre la identidad en las sociedades contemporáneas.

Ahora bien, el contexto de interacción que promueve el simulacro permite a los sujetos renovar su identidad como una posibilidad de reconocerse en los otros siendo él mismo simultáneamente, así, la inclusión en el grupo depende de las relaciones entre miembros de la comunidad.

El simulacro de Ixtapan de la Sal y Tonatico es un acontecimiento digno de observarse para reconocer la configuración de identidad social, aun cuando la dinámica de las llamadas sociedades modernas tienden a desarrollar universos simbólicos contradictorios o subjetivos, no asombra que las identidades del presente se muestran frágiles o tendientes a mutar porque carecen de una base de arraigo, en acuerdo con Giménez eso demuestra que toda problemática social tiene como trasfondo un conflicto de identidad.

Para recapitular, la teoría de identidad social aplicada como medio de verificación de los alcances del simulacro, permite entender las relaciones e interacciones de las comunidades a través de esa actividad en común, hemos propuesto que dicha simbolización es una manera de explicar, categorizar y ordenar la realidad a través de un ideario sobre el arraigo al lugar de origen, la patria y la independencia. Aunque todos cobijados por el nominativo “mexicanos”, los ixtapenses/tonatiquenses reconstruyen su identidad en perspectiva de la distinguibilidad, de un *nosotros* sobre *los otros* (mexicanos).

El simulacro es la reivindicación regional de la lucha de la Independencia, su máxima es lograr el reconocimiento de la identidad social y cultural mediante la reunión de realidad y performatividad de lo representado conocer y hacer visible una realidad capaz de permanecer en la memoria colectiva, pues al mismo tiempo es generadora de identidad.

De este modo, concluimos que la identidad a partir de simulacro se apoya en atributos de identidad establecida o instituida, como Bourdieu lo anticipó; las representaciones del pasado tuvieron efectividad basándose en ideas originarias sobre los mitos de las gestas libertarias, la madre patria y el suelo. Se explica así, la relación triádica entre identidad, memoria colectiva y tradición, por lo tanto, nombrar la memoria es sinónimo de diálogo entre pasado, historia, tiempos, lugares y nombres propios.

Se adopta el concepto ideación⁶⁷ en lugar de idealización del pasado con el presente porque indudablemente en la memoria colectiva se conforma una zona de experiencia delimitada por la territorialidad y temporalidad, por consiguiente, logran sedimentar huellas de experiencia que *percuten*⁶⁸ como necesidad de reproducir o inventar ese territorio imaginario donde se depositan los recuerdos, en este sentido, el tiempo marca acentos específicos en ciclos festivos, celebraciones religiosas y cívicas que se relacionan con fechas históricas, en México algunas se convierten en grandes celebraciones como la Independencia de México y la Revolución Mexicana, para immortalizarse o permanecer en la memoria colectiva a través de monumentos, placas conmemorativas, canciones, filmes y calles que pretenden hacer visible el recuerdo del hecho.

Bergson (1919) nombró “memoria motriz” a la evocación que desarrolla el sujeto por su recurrencia a la celebración de rituales festivos danzados o que involucran el cuerpo como una manera de objetivación; hipótesis que se cumple en los cuerpos de los intérpretes del simulacro, hay una disposición corporal al ritmo del “brinco del apache” grabándose en su entraña desde la infancia. A pesar de la transmisión intergeneracional, la corporalidad festiva no pierde cualidades, si revisamos documentaciones sobre el movimiento y los cuerpos podemos afirmar que se conservan los principios del ritual corporal de cada tropa. Por otra parte, el papel de la institución ocupa un lugar preponderante para el anclaje en la memoria colectiva pues como tal, la institución también es una representación social si se reconoce que en ella habitan componentes de tradición y memoria colectiva, tal vez por eso en el simulacro, entre iglesia y gobierno existe memoria de sus relaciones sin mayores roces, se

67 Ideación es una categoría propuesta por Emile Durkheim para subrayar el papel activo de la memoria que no se limita a registrar o recordar mecánicamente el pasado, si no que realiza un trabajo sobre el pasado, una selección de reconstrucción, transfiguración o idealización. (Giménez, 2009:63)

68 Percutir, verbo que remite a la idea de golpear, sacudir algo involucrando el cuerpo. Proponemos entonces, lo percuta en el ser humano necesariamente solicita la experiencia del cuerpo y tras ella éste no vuelve a ser el mismo, sino que permanece atravesado o tocado por la experiencia de vibración corporal y sensorial.

puede agregar además el papel que juega la memoria de organización, de hecho, sin ella no podrían funcionar los sistemas de relaciones.

Una vez planteado el entramado de las identidades individuales y colectivas, así como los principios ordenadores para situar la memoria colectiva, en este sentido se comprende cómo a partir de ella se genera la identidad nacional, un concepto difícil de definir dadas las múltiples funciones que comprende. Por su parte, Morin (1980) explica la identidad nacional a partir de *dimensiones* ya sean de tipo religioso o antropológico. En el orden que propone, el significado de nación con trasfondo antropológico tiene relación con la construcción de imaginarios e ideologías que demarcan a una sociedad, así la identidad nacional en la esfera de lo religioso se organiza en las construcciones simbólicas sobre cultos, prácticas rituales en las que se vierte una interpretación del mundo y lo divino para determinado grupo. Complementando la propuesta de Morin, consideramos que el entorno también es una dimensión de la identidad nacional, refiriéndonos a la construcción simbólica que se hace del territorio, las ciudades, el campo, las aguas, la geografía, el clima, la vegetación, la fauna a los cuales se les confiere un valor identitario.

Si reunimos estos tres elementos para armar el soporte de la identidad nacional a partir del simulacro, tenemos como certezas que la parte antropológica se representa, como hemos señalado en otro momento, a partir del imaginario *identidad ixtapense/tonatiquense a través del simulacro*, así como el imaginario de *la Independencia de México como posibilidad de rebelión* con ellos se reconocen simbolizaciones acerca de la mexicanidad, la patria y el territorio, en una suerte distinguibilidad los habitantes de estas comunidades asumen su origen racial múltiple (indios, negros y mestizos) que se aprecia enaltecido durante la dramatización de las hazañas libertarias.

Si bien el simulacro es un acontecimiento que toca puntos sociales e históricos, la parte religiosa no puede separarse, hemos referido cómo en Ixtapan de la Sal la realización del ritual eucarístico coloca en una dimensión espiritual/divina al propio acto, toda vez que en la liturgia confluyen pueblo y miembros del gobierno de la comunidad. Un doble perfil de la festividad en la que, por una parte,

están presentes elementos de gozo, fiesta, por otra, hay una manera de organizar la identidad entre los habitantes desde estos aspectos. Si bien en Tonatico, no hay celebración eucarística, de manera libre los miembros de las tropas se acercan al recinto religioso para armonizar la dimensión terrenal y espiritual que le confieren al simulacro.

La propuesta entonces reside en la construcción simbólica del territorio, los pueblos, la geografía, la vegetación, el agua, la fauna y el clima, en el simulacro estos aspectos se vierten a través de la gastronomía y las particularidades de la región como las aguas termales, el clima cálido, el campo prolífero. Como hemos señalado en otro momento, la importancia de los productos agrícolas de la región: limones, aguacates, cebollas son parte de la festividad, así la idea de territorio se expresa en las iglesias, las calles, las plazas porque adquiere una dimensión identitaria para los intérpretes.

Dicha construcción de identidad acontece en aras de una simbolización dicotómica sobre la patria, por un lado, se le confiere un valor maternal femenino, amada y protegida por sus habitantes (hijos de la patria). Por otra parte, tiene un componente paternal-masculino enunciado como autoridad imperativa de rebelión, se trata de una patria dual que concede abrigo, determina deberes y transfiere compromisos a los miembros de futuras generaciones.

Cada habitante está *sedimentado* por la huella del imaginario que se concibe a partir de la profundidad festiva y herencia familiar, por lo tanto, los acuerdos de participación se relacionan con el entramado simbólico, de allí la importancia de ser oriundo de la comunidad, solo de esa manera, son comprensibles los códigos de convivencia e intervención, en otros casos es necesaria la probidad dentro de la tropa y la colectividad.

Por consiguiente, identidad nacional representa la esencia de los imaginarios de una comunidad, la dimensión religiosa y territorial explican un tipo de configuración del patriotismo, concepto que reúne simbolizaciones entre religión, población y entorno donde habitan. En las comunidades que originan el presente estudio, la teatralidad del simulacro es el medio idóneo para representar la construcción simbólica acerca del suelo patrio y hasta si fuera necesaria, la muerte, por su defensa.

Participar del simulacro parece ser la más alta prueba de amor a la patria para un ixtapense/tonati-quense, y que Giménez denomina “símbolo de la masa nacional”. (2009:85). Con relación a la idea anterior, identidad nacional se compone de particularidades idiosincráticas de cada país, por decir, montañas es a los suizos, ejército es a los alemanes, fiesta/muerte es a los mexicanos.

En sí la identidad es la afirmación de lo propio, una manera de expresar la sustancia simbólico-cultural de una sociedad y la percepción del mundo tomando participación de las dimensiones antropológicas, religiosas y territoriales, es la manera de ser único y singular aun dentro lo compartido con otros porque el mundo se mira en respeto de las otredades, esto es, la trascendencia que tiene el “otro” sobre la construcción de relaciones, una postura opuesta al concepto vigente sobre identidades y globalización, en esta postura, lo compartido no tiene lugar pues no se habla de un “nosotros”, sino de “los otros”, aseveraciones opuestas al ideario sobre igualdad y comunidad que sí promueve el simulacro.

Si bien el peso de la globalización también influye en las identidades individuales y colectivas, podemos reconocer sin mucho aliento, la preeminencia de un proyecto del mundo inclinado a favorecer procesos de poder y economía por encima de los de tipo conceptual del mundo y la comunidad, para los cuales el riesgo mayor es posiblemente, la globalización de la cultura.

4.2.2 Dimensión performativo-posdramática como forma de producción de conocimiento.

Toda creación se respalda por una labor de indagación, recuperación de información y aplicación de ella, en términos estrictos este es el trayecto de una investigación. La tarea del artista investigador podría situarse en la búsqueda precuelas para formular nuevas indagaciones. Durante mucho tiempo el paradigma de la investigación científica ha opacado a la que se origina desde los procesos creativos, ¿Qué ha faltado para que la investigación artística se equipare en reconocimiento como

la de tipo científico? Por ello resulta fundamental posicionar la figura del artista como generador de procesos investigativos desde el momento en que traza un camino para llegar a la materialización de un producto artístico. Esta perspectiva de la investigación es una de las posibilidades anunciadas por el programa doctoral en Crítica de la Cultura y la Creación Artística, en este sentido, un espacio de gran valía para el desarrollo de la investigación en y desde el arte.

Considerando lo anterior, el artista investigador crea conocimiento desde el momento en que realiza la praxis, en lo esencial confluyen método, metodología, técnica, experimentación e interpretación de resultados, señal de existe una ruta de indagación para el desarrollo del producto artístico. Desde el presente estudio hemos proyectado poner en crisis los procesos reflexivos de la teatrología contemporánea, particularmente en el rubro de “Contigüidad de prácticas sociales y teatrales”, según la nomenclatura que Jorge Dubatti (2020) aplica a los estudios sobre fenómenos de liminalidad, cruces e intercambios del teatro con otras disciplinas.

En los primeros meses de 2020 despuntó el uso de la intermediación electrónica a fin difundir diversos ámbitos del conocimiento, mientras que el trabajo artístico consiguió proyectarse desde un sentido de pluralidad sin precedente, en consecuencia, se dio acceso al espectador a manifestaciones artísticas que en el orden mundial anterior no hubiera sido posible. Pese a que muchas de las artes suponen el encuentro en vivo para la recepción, el nuevo paradigma de difusión, estudio y acceso tanto a la cultura como al arte, podría suponer un cambio también en los principios de la investigación artística y cultural.

Por lo anterior, no perdemos de vista el umbral en el que nos situamos al concluir el presente estudio, por tal motivo consideramos vital enfatizar el papel de la teatralidad en el plano humano, actividad sustrae la mirada del otro para recuperar el contacto primigenio entre los hombres dando lugar al acontecimiento convivial, poietico y de expectación. Si ubicamos el simulacro dentro de la vertiente de estudios sobre teatrología, será necesario identificar las tensiones entre la memoria/testimonio, arte/vida, una línea de investigación necesaria para devolver conciencia a la sociedad,

como afirma Fischer-Lichte los participantes de una teatralidad “viven el hecho escénico como un proceso estético y, al mismo tiempo, social y hasta político, en donde las relaciones se negocian, las luchas de poder se dirimen, las comunidades se crean y se vuelven a disolver”. (2014:28). En este aspecto, la teatralidad está pendiente de la retroalimentación que se genera entre espectador y creador a partir de la interacción entre los cuerpos de uno y otro.

Cuando analizamos la práctica escénica en las comunidades en estudio, surgieron valoraciones sobre el significado de la corporalidad, que para Fischer-Lichte es signo del cuerpo fenoménico y del cuerpo semiótico, si bien este último expresa el ser en el mundo corporal, el fenoménico se relaciona con la significación que cada participante siente e irradia al momento de su ejecución (Fischer-Lichte, 2014). Entonces el acontecimiento que sucede en la representación es irrepetible, desde cada posición (espectador/intérprete) asumen un sentido de coparticipación donde simultáneamente direccionan el acontecimiento y son afectados por él.

Tras el trayecto planteado en este trabajo, reconocemos que el acontecimiento desde la perspectiva social separa al espectador de su cotidianidad de tal modo que esta experiencia puede ser placentera y al mismo tiempo dolorosa, porque como tal, no hay un camino de reglas para responder.

Por lo tanto, cabe preguntarse ¿cuál es el conocimiento que se genera a partir de la experiencia performativa del teatro? Para responder a ello, consideramos que la reunión entre la conciencia de experimentar la sensación liminal entre la realidad cotidiana y la realidad de la ficción crea un estado de suspensión único que solo puede experimentarse a través de un acto con tantas posibilidades de interpretación como el simulacro. La práctica cíclica, constante construye un tipo de *habitus*. Visto de esta forma, se concreta la visibilidad de un ente social intervenido por la teatralidad creando una compleja estructura de significaciones ordenadas a partir del acto festivo.

En relación con este tema, el hombre que vive el simulacro ya sea en la creación (intérprete) o desde el plano de la contemplación (espectador) genera un modo de conocimiento que toca el yo individual y el yo social, con la fe de llegar a la comprensión del otro, ante todo, el sujeto crea un

conocimiento colectivizado sobre la libertad, la identidad y la convivialidad a partir de significantes festivos. La dinámica del acontecimiento se manifiesta en su modo nuclear o matriz que es la teatralidad para concebir formas de participación, cumpliéndose así la máxima en el proceso creativo del simulacro: la intervención activa de todos los actores sociales para *performar* la convivencia.

Como resultado total planteamos un sistema para evaluar prácticas culturales con matices teatrales mediante tres aspectos:

1. Identificación de la presencia de teatralidad entendiendo a ésta como la acción de poner en el mismo plano tiempo-espacial al intérprete y al observador en la reunión del cuerpo que crea y el que recibe respondiendo recíprocamente, este movimiento crea una zona de experiencia construida entre ambas presencias, en esa medida la teatralidad cobra sentido al volverse medio para que irrumpen modos y maneras de comprender la vida, el mundo y al otro, en este sentido, teatralidad es la potencia del acontecimiento
2. Visibilización del fenómeno a través de un escrutinio de los componentes socioculturales, además de salvaguardar el hecho mediante procesos de registro y documentación, consideramos que esta acción genera un sistema analítico más allá de la folclorización del hecho, se capitalizan aquellos elementos sustanciales del hecho sin trastocar el universo de significados.
3. Ubicación del producto cultural en algún modelo de acción dramática; es decir, modelo aristotélico como se ha comentado se asocia a la empatía emocional y catarsis del espectador, en general la intención es crear una atmósfera realista, así, el modelo no aristotélico se relaciona con formas escénicas que no dependen estrictamente de un texto, por lo tanto, el cúmulo de signos se concentran en el cuerpo y las acciones de los participantes, en esta lógica, intérpretes y espectadores construyen el entramado de significaciones en coparticipación.

En esta perspectiva, concluimos que la investigación de un producto cultural con rasgos dramáticos puede evaluarse a partir de los preceptos citados, como vía de acceso a la constelación

de significados del acto representacional, sin dejar de lado las aportaciones en materia de expresión y comunicación. Ahora bien, cuando se visibilizan y analizan los componentes de la sociedad que alberga al fenómeno cultural, es posible generar mecanismos para la documentación y conservación del hecho una línea de la investigación cultural con abundantes resultados, sin embargo, defendemos la postura donde la crítica de la cultura es la vertiente analítica capaz de poner en tensión aquellas categorías para pensar y expresar el mundo, en la voluntad de salvaguardar la vida simbólica de toda producción humana.

De este modo se puede afirmar que, tras el recorrido analítico del simulacro, la vida como investigadora también ha sido intervenida, atravesada por el acontecimiento y la convivialidad desde el tiempo en que inicio este proyecto. Nos queda reconocer cómo el simulacro se erige en la teatralidad para abrir un espacio de convivencia, de intercambio, de protesta, incluso de confrontación con lo establecido, con el olvido, con la dependencia/independencia. Pese a toda creencia, el simulacro genera un espacio de paz y justicia tras el conflicto, porque los protagonistas visualizan y reconfiguran su realidad en un intervalo tiempo/espacial de libertad que el teatro les provee, ¿hay algo más justo que eso?



Conclusiones

Con la finalidad de responder a la formulación inicial donde se propone a la teatralidad como el medio expresivo del simulacro, dado el encuentro entre códigos simbólicos y conductuales con rasgos teatrales, se puede afirmar así, que la teatralidad es un elemento constitutivo de los actos festivos, torneos deportivos, campañas políticas y actos religiosos, por lo tanto, no es una noción exclusiva del teatro, sino que expande sus horizontes a diversas prácticas y disciplinas. La teatralidad entonces modifica un hecho o situación por la acción de un sujeto que se coloca en la posición de observado y otro que observa, así, gesto-cuerpo presentes son los causes principales en la construcción de signos.

Si bien la noción de simulacro está asociada al pensamiento de Jean Baudrillard, para quien la *simulación* pone en abismo la conciencia del artificio al fingir lo que no se tiene, por ello, adoptamos de Baudrillard el sentido de provocación al poder y lo establecido. En nuestro estudio, *simulacro* es una forma de nombrar a un acto festivo en el que por medio del entramado de relaciones acontece una mediación entre lo social y lo cultural. El simulacro es una manera de ver el teatro fuera del paradigma, nos muestra los efectos socioculturales de una comunidad que resignifica el concepto de identidad al *presentarse* en lugar de *representarse*, declaramos así, que la dupla simulación-teatralidad funciona como estrategia para afirmar la identidad.

Reconocemos cómo la noción del cuerpo en el simulacro vive un desdoblamiento o capacidad para desplegar otro nivel de significación. La transfiguración corporal de los participantes surge desde la mediación entre baile, música, disfraz y comida, insumos que exaltan los sentidos por eso los cuerpos de los participantes narran desde el presente las incertidumbres y esperanzas que simboliza la conmemoración de la Independencia de México.

Proponemos que la liminalidad es una categoría para pensar los fenómenos del teatro actual que no se circunscriben a un teatro convencional o de la representación, por lo anterior, reconocemos en el simulacro la liminalidad entre el teatro y la vida misma. En el simulacro, liminalidad es la fuerza creadora que mueve a miles de voluntades, semejante a los actos de fe, sin ser un evento de tipo religioso el simulacro propicia un estado de exacerbación oscilante entre violencia y delirio cuyo origen probablemente nace en el descontento social. El simulacro es un ámbito propicio y abierto para compartir euforia, alegría, orgullo mediante el juego de la representación que posibilita fusionar el tiempo histórico con el tiempo real, en reunión de cuerpo presente de espectadores y creadores, cumpliéndose así el propósito del convivio.

Después de analizar los elementos estructurales del teatro que se representa (dramático) y del que se revela (posdramático), concluimos que el teatro dramático indudablemente es la base para toda contrapropuesta discursiva, desde el postulado de Aristóteles el cual se reconoce por un esquema de empatía emocional resultante de la progresión de sucesos, participación contemplativa del espectador y convenciones espaciotemporales para apoyar la idea de que lo representado sucede realmente. Desde mediados del siglo XX empezó a cuestionarse este modo de escribir y realizar la escena, de manera que durante la transición hacia el siglo XXI Hans-Thies Lehmann reflexionó sobre el direccionamiento teatral ya planteado en el denominado “giro performativo” si bien no era una negación del modelo aristotélico, teatro posdramático y teatro performativo son equivalentes por el hecho de promover un teatro sin la rigidez del texto que amplía su espectro comunicativo a través del cuerpo, la imagen y el espacio. Considerando sus afirmaciones proponemos el teatro posdramático-performativo se distingue del dramático a partir de tres características: ausencia o desapego del texto, eliminación de la estructura progresiva y una sólida relación actor-espectador como lugar de experiencias que se construyen mutuamente. Finalmente conviene puntualizar la relevancia los estudios en Europa sobre teatro posdramático a partir de Hans-Thies Lehman (2013), mientras que Richard Schechner ha hecho lo propio desde la década de los ochenta en Norteamérica, ambas pers-

pectivas sientan las bases para apoyar la reflexión sobre la visibilidad posdramática en el simulacro.

Si bien el acontecimiento de contenido social transforma la colectividad, en el simulacro de Ixtapan de la Sal y Tonalico hablamos de un acontecimiento en permanente cambio, o no cerrado dada su cualidad de repetición. Su irrupción se produce en la propia experiencia convivial, en la reunión del cuerpo a cuerpo entre intérprete y espectador, instalándose una zona de inefabilidad, de lo sensorial. Como resultado de la reflexión, hemos determinado nombrar al objeto de estudio *acontecimiento del simulacro*, porque el término expresa la potencia de irrupción e integración del acto, así como los procesos de creación anclados en el propio acontecimiento.

En cuanto al concepto de cultura consideramos que el amplio horizonte conceptual puede generar una extensa discusión a partir del enfoque y corriente desde donde se mire, en este sentido partimos de la perspectiva social y antropológica de Clifford Geertz (1988) y Gilberto Giménez (2007) para concluir que la cultura es el sistema de organización de significados asumidos por los sujetos en forma de prácticas simbólicas a partir de sus contextos, por lo tanto, la cultura puede asumirse como un proceso analítico de la vida social, así podemos afirmar que el simulacro es una experiencia cultural amplia en significados sobre el sentido de libertad, fiesta, identidad y pertenencia. Escuela, familia, comercio e iglesia, se erigen como esferas formadoras del *habitus* en Ixtapan de la Sal y Tonalico, pues aflora el sentimiento de unidad y pertenencia como mexicanos, mexiquenses e ixtapenses/tonatiquenses. Un rasgo de la cultura son las actividades colectivas porque promueven el convivio, su enorme potencial recupera la función social del teatro: divertir, desempeñarse como mecanismo de resiliencia que opone resistencia al poderío de la marginación propagada en esas localidades. A nuestro entender, el *habitus* del simulacro reside en la reinención de la guerra para configurar simbólicamente la desigualdad, el olvido, de ahí que el triunfo sobre éstos produce cohesión, pertenencia y un sentimiento de honra a la patria, eliminando diferencias ideológicas, político-económicas a partir del acontecimiento del simulacro.

En cuanto al análisis de los personajes o caracteres, proponemos un esquema para su clasificación

a partir de algunos modelos usados en el análisis de texto dramático e interpretación de personajes, hemos sumado a ellos otros valores en la idea de identificar su función en la dramatización a partir de la trayectoria y el nivel de complejidad. La categorización propuesta se concentra en cinco variables: *humor/simple, sujeto/simple/tipo, tipo/simple, tipos/simples y arquetipo*.

A través de la teoría de identidad social logramos explicar las relaciones e interacciones de las comunidades a través de esa actividad en común, una manera de revelar, categorizar y ordenar la realidad a través del ideario sobre el lugar de origen, la patria y la Independencia. Aunque todos cobijados por el nominativo “mexicanos”, los ixtapenses/tonatiquenses reconstruyen su identidad en perspectiva de la distinguibilidad, de un *nosotros* sobre *los otros* (mexicanos).

En este sentido, logramos visibilizar y dar nombre a los imaginarios presentes en el simulacro:

1. El imaginario de la identidad ixtapense/tonatiquense a través del simulacro.
2. El imaginario de la Independencia de México como posibilidad de rebelión.

Para finalizar, el simulacro es una teatralidad que tiene como tema argumental la Independencia de México, para los participantes este acontecimiento es una fiesta que fortalece la convivencia y reconfigura a la comunidad mediante el juego ritualizado de la guerra de Independencia. Si bien este fenómeno puede identificarse como una actividad liberadora y de esparcimiento, las implicaciones artísticas y culturales tienen vínculos con formas contemporáneas de la escena, en particular, el teatro posdramático-performativo desde tres condiciones reconocibles en el simulacro: cualidad de creación desde la acción, cualidad del acontecimiento como detonante de creación performativa y cualidad de participación en comunidad, sin perder de vista los atisbos de liminalidad que se filtran y sitúan al espectador en la *suspensión* de reconocer si se trata de teatro pero que tampoco puede definir como la realidad misma.

Bibliografía

- **Adame, Domingo** (2004), *Teatros y teatralidades en México Siglo XX*, México: AMIT.
- **Adame, Domingo** (2009), *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*, México: Universidad Veracruzana.
- **Alcántara, José Ramón** (1997), “La función de la teoría en la formación teatral” en *Métodos y técnicas de investigación teatral*, México: Escenología, p.p. 83-93.
- **Arana, Thamer** (2007) “El concepto de teatralidad” en *Artes, La Revista*, No. 13, Vol.7 enero-junio, p.p. 79-89.
- **Aristóteles**, (1979), *El Arte Poética*, Buenos, España: Espasa-Calpe S.A.
- **Audi, Robert** (Edit.) (2004), *Diccionario Akal de Filosofía*, Madrid: Akal ediciones.
- **Badiou, Alain** (2005), “Panorama de la filosofía francesa contemporánea” en *Nómadas*, Núm. 23, Colombia: Universidad Central, p.p. 175-183.
- **Bajtín, Mijaíl** (1987), *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Versión de Julio Forcat y César Conroy, España: Alianza Editorial.
- **Bartra, Roger** (2002), *La jaula de la melancolía*, México: CONACULTA.
- **Barret, Kim E.** (2013), *Ganong. Fisiología médica*, México: McGraw-Hill Interamericana Editores.
- **Barría, Mauricio** (2011), “Perfomance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad” en *A LETRI A*, Jan-abr, No. 1- Vol.21, Chile: Departamento de Teatro/ Universidad de Chile, p.p. 111-119.
- **Baudrillard, Jean** (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós.
- **Belting, Hans** (2007), *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz Editores.
- **Bobes Naves, María del Carmen** (2001), *Semiótica de la escena, análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro*, Madrid:

- Arcos.
- **Bourdieu, Pierre** (1990), *Sociología y Cultura*, México: Grijalbo.
 - **Brecht, Bertolt** (1989), *El pequeño organon para teatro*, Opuslibros. Org, disponible en [https://www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1/brecht_org.htm]
 - **Brook, Peter** (1987), *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*, Barcelona: Alba Editorial.
 - **Canclini, Néstor** (1989), *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
 - **Cherniavsky, Axel** (2006), “La concepción del tiempo de Henri Bergson: El alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad” en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Núm. 37, Buenos Aires, disponible en [<http://unlp.edu.ar/>] p.p.45-68.
 - **Cornago, Óscar** (2009), *Éticas del cuerpo*, Madrid: Fundamentos.
 - **Cortázar, Augusto** (2008), *El Carnaval en el folklore Calchaquí con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral*, Buenos Aires: Ediciones del Robledal.
 - **Cruz, Israel** (2015), “El éxodo de los migrantes de Tonicato a Waukegan” en *Tonicato. Cuadernos municipales*, Zinacantepec, Méx.: El Colegio Mexiquense, p.p.87-110.
 - **Davis, Flora** (1976), *La comunicación no verbal*, España: Alianza.
 - **De Certeau, Michel** (1996), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
 - **Deleuze, Gilles** (1984), *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, París: Editions de la différence.
 - **Deleuze, Gilles** (1995), *Deseo y placer*, Barcelona: Letra e.
 - **De Toro, Fernando** (1987), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires: Galerna.
 - **Diéguez, Ileana** (2014), *Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividades políticas*, México: Paso de Gato.
 - **Di Bella, Daniela V.** (2017), “El cuerpo como territorio” en *Cuadernos del Centro de Estudios Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo*. No. 64 Palermo: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, p.p.137-152, disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=627&id_articulo=13074].
 - **Dubatti, Jorge** (2007), *Filosofía del teatro I*, Argentina: Atuel.
 - **Dubatti, Jorge** (2010), *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*, Argentina: Atuel.
 - **Dubatti, Jorge** (2011), *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
 - **Dubatti, Jorge** (2016), *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel.
 - **Dubatti, Jorge** (2020), “El artista investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la praxis”, en *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano y caribeño*, Núms. 194-195, enero-junio 2020, La Habana: Casa de las Américas, p.p. 15-24.
 - **Duvignaud, Jean** (1970), *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al Happening: Función de lo imaginario en la sociedad*, Venezuela: Tiempo Nuevo.
 - **Duvignaud, Jean** (1981), *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México: F.C.E.
 - **Féral, Josette** (2017), “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”, en *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vols.6-7n Núms.10-11, agosto 2016-julio 2017, Segunda época, Xalapa: Universidad Veracruzana, p.p. 25-50.
 - **Flores, Alejandro** (2016), *Las danzas de Conquista: un encuentro con la teatralidad*, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
 - **Fischer-Lichte, Erika** (2014), *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada editores.
 - **Foucault, Michel** (1964), *Historia de la locura*, París: Gallimard.
 - **Fromm, Erich** (1980), *Anatomía de la destructividad humana*, México: Siglo XXI.
 - **Gaceta Municipal** (2019), *Plan de desarrollo Municipal 2019-2021*, año 1, No. 5.
 - **García Canclini, Néstor** (1989), *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo-Conaculta.
 - **García, José Luis** (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro*, México: Paso de Gato.
 - **Geertz, Clifford** (1988), *Interpretación de las culturas*, España: Gedisa.
 - **Giménez, Gilberto** (2007), *Estudios sobre*

- la cultura y las identidades sociales*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ITESO.
- **Giménez, Gilberto** (2009), *Identidades sociales*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexiquense de Cultura.
 - **Goffman, Erving** (1997), *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
 - **Gómez, Máximo** (2011), “El concepto de personaje teatral y sus variables. Estudio sobre los modos de su abordaje en el teatro de grupo en Tucumán” en *Cuadernos del picadero*, Núm. 24, diciembre, Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, p.p.7-9.
 - **Herrejón, Carlos** (2000), “Construcción del mito de hidalgo” en *El héroe entre el mito y la historia*, México: Centro de Estudios mexicanos y Centroamericanos, p.p.235-249.
 - **Huizinga, Johan** (1984), *Homo ludens*, Madrid: Alianza Emecé.
 - **Hurtado, Mariano** (1954), “Sociología de la máscara” en *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, Núm. 5: Universidad de Murcia, p.p. 4-20.
 - **Kartun, Mauricio** (2016), *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires: Colihue.
 - **Kent, Didanwy**, (2018) “El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral” en *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Jorge Dubatti (Coord. y Editor), Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD), p.p.165-180.
 - **Lehmann, Hans-Thies** (2013), *Teatro posdramático*, México: Paso de Gato.
 - **Materán, Angie** (2008), “Las representaciones sociales: un referente teórico para la investigación educativa” en *Geoenseñanza*, Vol. 13, núm. 2, julio-diciembre: Universidad de los Andes, San Cristóbal, Venezuela, p.p. 243-248.
 - **Miranda, Emérito** (2014) (Tesis), *El imaginario social bajo la perspectiva de Cornelius Castoriadis y su proyección en las representaciones culturales de Cartagena de Indias*, Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena/Facultad de Ciencias Humanas/Programa de Filosofía.
 - **Mora, Martín** (2002), “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici” en *Athenea Digital*, Núm. 2: Universidad de Guadalajara, p.p. 1-25.
 - **Morán, Alma María** (2011), “Metateatro, máscara y disfraz”, en *Artes y Letras*, año 0, No. 1, Argentina: Universidad Nacional de la Plata, p.p. 3-12.
 - **Morín, Edgar** (2004), *Introducción al pensamiento complejo*: México, Gedisa.
 - **Müller-Scöll, Nikolaus** (2017), “El giro post-performativo” en *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vols.6-7n Núms.10-11, agosto 2016-julio 2017, Segunda época, Xalapa: Universidad Veracruzana, p.p. 89-100.
 - **Nancy, Jean-Luc** (2007), *El peso de un pensamiento*, España: Ellago Ediciones.
 - **Oittana, Leonardo** (2013), «La desaparición de lo real o el éxtasis de la comunicación» en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 17, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina: UNR Editora, enero a diciembre de 2013, p.p. 255-269.
 - **Partida, Armando** (2018), *Teatro del Norte y fronterizo*, México: Colegio de Literatura Dramática y Teatro/Facultad de Filosofía y Letras UNAM.
 - **Pavis, Patrice** (1998), *Diccionario del teatro*. *Dramaturgia, estética, semiología*, España: Paidós.
 - **Pavis, Patrice** (2016), *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, México: Paso de Gato.
 - **Paz, Octavio** (1959), *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica.
 - **Peplo, Fernando** (2014), “El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler” en *Colección documentos de trabajo*, Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, p.p. 5-10.
 - **Pérez, Ricardo** (2000), *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México: CIESAS.
 - **Prieto, Adriana; Sandra Patricia Naranjo Polanía y Lilia Virginia García Sánchez** (Compiladoras) (2005), *Cuerpo y movimientos: perspectivas*, Bogotá: Universidad del Rosario.
 - **Prieto, Antonio** (2009), “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance” en *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana*, México: Universidad Veracruzana-Facultad de Teatro, p.p.116-143.
 - **Ruiz, Martha** (2011), Reseña de “Cultura y simulacro de Jean Baudrillard” en *Razón y*

- palabra, No. 75, disponible en [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1995518706032>] (10/05/2018), p.p.1-16.
- **Salcedo, Hugo** (2018), “La obra de Manuel Talavera y otras variaciones del Teatro del Norte” en *Fronteras*, Número especial 1-Manuel Talavera- octubre, Mérida, Venezuela: Fundación Proyecto Fronteras, p.p.52-68.
 - **Salcido, Miroslava** (2017), “Filosofía del *performance*/performatividad de la filosofía” en *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vols.6-7n Núms.10-11, agosto 2016-julio 2017, Segunda época, Xalapa: Universidad Veracruzana, p.p.69-88.
 - **Secadas, Francisco** (2018), “Las definiciones del juego” en *Revista española de pedagogía*, Núm. 4, disponible en [<https://Revista.de.pedagogia.org>] (02/11/19), p.p. 18-21.
 - **Schechner, Richard** (2017) “Cómo performar el siglo XXI”, en *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vols.6-7n Núms.10-11, agosto 2016-julio 2017, Segunda época, Xalapa: Universidad Veracruzana, p.p. 11-24.
 - **Serrano, Raúl** (1996) *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, México: Escenología.
 - **Sloterdijk, Peter** (2014), *Esferas II*, Madrid: Siruela.
 - **Silbermann, Alphons, Pierre Bourdieu et al.** (1971) *Sociología del arte*, Buenos Aires: Nueva Visión.
 - **Spang, Kurt** (1996), *Géneros literarios*, Madrid: Síntesis.
 - **Tavira, Luis** (1999), *El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación*, México: Arte y Escena Ediciones.
 - **Tovar, Juan** (2009), *Doble vista*, México: El Milagro.
 - **Turner, Víctor** (1987), *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.
 - **Turner, Víctor** (1988), *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid: Taurus.
 - **Usigli, Rodolfo** (1940), *Itinerario del autor dramático*, México: La casa de España en México/FCE.
 - **Vázquez, Adolfo** (2008), “Las Metáforas del cuerpo a la filosofía de Jean-Luc Nancy: Nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad” en *Nómadas. Revista de Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*: Universidad Complutense de Madrid No. 18. 2, p.p. 1-11.
 - **Vértiz, Jorge y Alfonso Alfaro** (2001), *Moros y cristianos una batalla cósmica*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
 - Vidal Arenas, Jorge (2015), “La concepción del tiempo en Aristóteles” en *Byzantion Nea Hellás*, Núm. 34, Disponible en [<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712015000100014>], p.p. 323-340.
 - **Villalobos, Álvaro** (2017), “Teatro y *performance*: (des) encuentros” en *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vols.6-7n Núms.10-11, agosto 2016-julio 2017, Segunda época, Xalapa: Universidad Veracruzana, p.p. 51-68.
 - **Villamil, Miguel A.** (2009), “Fenomenología de la mirada” en *Discusiones filosóficas*, año 10, No. 14, enero-junio p.p. 97-118.
 - **Warman, Arturo** (1972), *Las danzas de moros y cristianos*, México: SEP.
 - **Zarauz, Héctor** (2000), *México: fiestas cívicas, familiares, laborales y nuevos festejos*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Culturas Populares.
 - **Žižek, Slavoj** (2018), *Acontecimiento*, España: Sexto Piso.



Anexos

1. Texto dramático del “Grito de Independencia”

Autor: Alfredo Vázquez Acosta

El 15 de septiembre, a las once en punto de la noche, en el lugar donde se represente este pasaje de la historia de México; estará Allende paseándose muy nervioso, cuando por la puerta del fondo entran muy agitados y de prisa Aldama y su asistente; Aldama se dirige a Allende.

ALDAMA: ¡Compañero, todo se ha perdido: estamos descubiertos!

ALLENDE: ¿Pero ¿cómo, ¿cómo ha sido eso?

ALDAMA: ¡oh! ¡Es largo de contar! Nos han denunciado. El capitán Arias es uno de tantos denunciadores; nos ha traicionado vilmente. Muchos de nuestros amigos están presos ya, y hay órdenes para todos seamos aprehendidos.

ALLENDE: Y ¿cómo ha sabido usted todo eso?

ALDAMA: La corregidora de Querétaro, doña Josefa Ortiz de Domínguez, lo ha mandado avisar por conducto de Ignacio Pérez, alcaide de la cárcel de Querétaro.

ALLENDE: ¡oh! ¡luego, era cierto! ¡Avisemos inmediatamente al señor cura!

(Allende entra y regresa acompañado del padre Hidalgo)

HIDALGO: Capitán Allende: ¿Qué juzga usted bueno hacer?

ALLENDE: Avisar por correos rápidos a todos nuestros amigos, citarlos para n día fijo y levantarnos en armas.

ALDAMA: ¡Eso es muy largo, capitán; ¡Daríamos tiempo a que nos aprehendieran a todos o a que muchos se arrepintieran!

ALLENDE: Es verdad señor. ¡Pues, procedamos al instante!

HIDALGO: ¡Sí, al instante! ¡Ya todo lo he pensado mucho tiempo!

(En esos instantes se escuchan fuertes golpes a la puerta de alguien que viene muy apresurado)

ALLENDE: ¿Quién va?

PÉREZ: Tenga usted la bondad de abrir la puerta, que traemos un mensaje urgentísimo para el señor Cura.

HIDALGO: (A un criado) ¡Tomás, abre inmediatamente!

TOMÁS: (Abriendo) Pasen ustedes señores.

(Entra Pérez acompañado de su asistente que trae un farol encendido)

HIDALGO: Caballeros, buenas noches, aquí me tienen ustedes.

PÉREZ: (Entregando un sobre) Este mensaje envía Doña Josefa Ortiz de Domínguez con mucha violencia.

HIDALGO: (Leyendo) "... se ha sabido la conspiración, mi esposo y yo estamos presos, el

gobierno ha librado ya la orden de captura para el cura de Dolores, Allende y Aldama. En pos de estas letras van la prisión o la muerte; mañana serás un HEROE o un ajusticiado; en esta revolución está la libertad de mi Patria; este sacrificio no será estéril, porque me mandarás en contestación el GRITO DE INDEPENDENCIA. Josefa Ortiz de Domínguez..." ¡Inspirada patriota; ¡Bendita seas...!

ALLENDE: ¡El asunto es comprometido en extremo! ¿Qué haremos?

ALDAMA: ¡No tenemos gente ni armas, ni dinero en el momento! ¿Qué hacer señor, en este caso? Mañana nos aprehenderán y al cadalso... ¡oh, me vuelvo loco! ¿Qué haremos señor, que haremos?

HIDALGO: Caballeros; no todo está perdido, aquí no hay más remedio que ir a coger gachupines. ¡Valor y fe sobre todo! ¡Por fin a sonado la hora bendita de la LIBERTAD! ¡Seremos vencedores, me lo dice el corazón! ¡No hay que perder tiempo...!

ALDAMA: ¡Pero señor...!

HIDALGO: Acuérdesse usted: LA MUERTE O LA LIBERTAD. Yo allanaré todos los obstáculos. (A Tomás el criado) ¡Mi pistola!

TOMÁS: (Dándole el arma) Aquí está.

HIDALGO: ¿Están ustedes Armados?

TODOS: ¡Sí señor!

HIDALGO: ¡Pues desechad el miedo! ¡El temor es patrimonio de las lamas viles! ¡inmediatamente vamos a la cárcel con pistola en mano y se me entregarán los presos, los armaremos como se pueda! (Se asoma Hidalgo al balcón y grita al compañero) ¡Pípila! ¡Llama a misa, pero en el acto, violentamente y abre las puertas de la iglesia! (A sus compañeros) Vamos señores.

ALLENDE: ¡Sí, dice muy bien! ¡Nuestra vida por la patria!

ALDAMA: ¡Se acabó la esclavitud!

ALLENDE: ¡A destruir esa raza de víboras!

ALDAMA: ¡Abajo los tiranos!

ALLENDE: Ya el pueblo está reunido.

HIDALGO: Esperadme aquí un momento. (Hidalgo se asoma y dirigiéndose al pueblo que se ha reunido dice) ¡Valiente pueblo de Anáhuac! ¡Ah llegado el momento decisivo de que rompáis las cadenas de la esclavitud, de que arrojéis el afrentoso yugo que os ha dominado trescientos años! ¡Basta ya de humillación y servilismo! ¡Abajo los tiranos! ¡Guerra a los gachupines! ¡La patria, nuestra santa madre reclama! ¡Defendámosla con valor, surja esplendoroso el sol de la LIBERTAD! ¡Al combate mexicanos! ¡La cobardía no cabe en nuestros pechos, porque el miedo es la deshonra, la infamia y la vergüenza! Sí que hierva en nuestros pechos la ardorosa sangre de Cuauhtémoc: Ella clama en estos momentos a gritos, con voz de trueno: ¡INDEPENDENCIA Y RENDICIÓN! ¡Sí, a las armas! ¡Al combate! ¡A defender nuestra sublime causa! ¡Primero muertos que rendidos! ¡Derramemos hasta la última gota de sangre por nuestra adorada Patria! ¡La victoria nos espera, saldremos vencedores me lo dice el corazón! ¡La gloria coronará nuestras sienes! MEXICANOS: ¡VIVA LA INDEPENDENCIA! ¡VIVA LA VIRGEN DE GUADALUPE! ¡MUERA EL MAL GOBIERNO! ¡Vamos señores, al combate...!

TODOS: ¡VAMOS! (Se van)

(Hidalgo encabeza el grupo, los insurgentes principales van a caballo, los “Guarines” atrás. Llegan al lugar donde están presos el resto de “guarines” y el centinela les marca el “quién vive”

CENTINELA: ¡Quién vive!

HIDALGO: ¡VIVA MÉXICO!

CENTINELA: ¡Alto ahí!

HIDALGO: ¡Abra usted, señor alcaide!

ALDAMA: ¡Precisa muchísimo, abra usted!

CENTINELA: ¡Sólo que me den una orden por escrito del gobierno!

HIDALGO: ¡Aquí no hay más orden que la mía!

CENTINELA: ¡No puedo servirlos, lo he dicho ya!

HIDALGO: ¡Pues si a mi voz no obedeces, obedecerás a esta pistola! (Dispara)

TODOS: ¡Y a las nuestras!

(Todos disparan, el centinela cae muerto, Hidalgo dice)

HIDALGO: ¡Salid pronto, salís de esos calabozos, Hijos de Anáhuac, víctimas del despotismo español, ¡y venid a ayudarme a defender la causa santa de la Libertad! ¡A matar gachupines! ¡A ganar con sangre la bendita libertad de nuestra Patria...! (Se van todos en un desfile por las calles del lugar)

FIN

2. Cantos/coplas de la tropa de los apaches Ixtapan de la Sal

Cantos Tradicionales del Grupo de los Apaches (Ixtapan de la Sal)

*Ya llegaron los apaches
Porque los mandaron traer
Con plumas y de huaraches
Y armas para pelear
Con plumas y huaraches
Y armas para pelear*

*Vengo de la montaña
Amarrado con un lazo
Solo por venir a bailar
Junto al palacio
Solo por venir a bailar
Junto al palacio*

*México lucido
Pueblo generoso
Te venimos a sacar
De este triste calabozo
Te venimos a sacar
De este triste calabozo*

*Traigo toda mi gente
Toda abanderada
Todita de un color
De un color tricolorado
Todita de un color
De un color tricolorado*

*Hidalgo ya te veo
Todo lleno de valor
Porque traís Guadalupeana
Y tu bandera tricolor
Porque traís Guadalupeana
Y tu Bandera tricolor*

*Desde el alto cielo
La bide brillar
La Guadalupeana
Nos ha de acompañar
La Guadalupeana
Nos ha de acompañar*

*Venimos a bailar por
Don Vicente Guerrero
A darle la cara a España
Y A tumbar su gallinero
A darle la cara a España
Y a tumbar a su gallinero*

*Madre de Guadalupe
Tu hijito Jesús
Ya no lo queremos
Porque es Español
Ya no lo queremos
Porque es Español*

*Marchen con valor
A matar al español
Vamos a hacerles la guerra
Pa' sacarlos de ahí
Vamos a hacerles la guerra
Pa' sacarlos de ahí*

*Ahora si malvada guerra
Que susto vas a llevar
Para que veas que mi bandera
No me la has de atropellar
Para que veas que mi bandera
No me las has de atropellar*

*Soy un indito bruto
No soy bautizado
Pero si se defender
A mi pueblo mexicano
Pero si se defender
A mi pueblo mexicano*

*El 15 de septiembre
Hidalgo proclamó
El grito de independencia
Que nos libertó
El grito de independencia
Que nos libertó*

3. Entrevistas

Entrevista 1. Intérprete de Miguel Hidalgo

Entrevistadora⁶⁹: Blanca Lilia Hernández Reyes

Lugar de la entrevista: Tonatico, Estado de México

Fecha: 27 de septiembre de 2017

Duración: 01:45 minutos

(Música de banda de viento, bullicio festivo y sonido de tambores)

BL: Ya sé que está muy malito, nada más ¿cuánto tiempo tiene (*trueno de mosquete*) representando a Miguel Hidalgo?

Entrevistado: Tres años.

BL: ¿Y qué significa para usted el simulacro?

Entrevistado: Es algo muy bonito es, (*trueno de mosquete*) vivirlo aquí en Tonatico es algo especial, muy especial, creo.

(*Suena el son de los apaches*)

BL: ¿Cuándo usted (*trueno de mosquete*) simula es más auténtico u oculta algo?

Entrevistado: No pues, trato de ser lo más, este, lo más auténtico que se pueda ¿no? Pero es muy bonito el discurso que se dice el 26 de septiembre, muy, muy motivador.

BL: ¿Cuánto tiempo estudia usted ese parlamento?

⁶⁹ En lo subsecuente se empleará la abreviatura BL para situar a la entrevistadora.

Entrevistado: No pues, prácticamente muy poco tiempo por, por el trabajo que tenemos y todo; pero, pero sí tratamos e intentamos lo más que podemos.

BL: ¿Y ahorita las palabras que dice son muy breves no?

Entrevistado: Sí, lo que pasa es que hay un discurso, pero nunca ponen micrófono ni nada de sonido entonces por eso no lo hemos hecho. Hay un discurso muy bonito.

BL: Sí ¿Sabe quién lo escribió?

Entrevistado: No (*trueno de mosquete*).

BL: ¿Usted tiene acceso a él?

Entrevistado: Sí (*trueno de mosquete*), tengo el, ajá, es como tipo poesía lo que dice en el fusilamiento, pero sí está muy, muy bonito.

BL: ¿Quién lo invitó a usted o qué méritos hizo para obtener este (*trueno de mosquete*) papel?

Entrevistado: He salido varios años de Insurgente. Salí primero como unos cinco años y después se nos dio la oportunidad y yo he hechos el papel de Hidalgo tres años.

BL: Y ¿cada cuánto lo cambian o de qué depende de que cambien al intérprete?

Entrevistado: Cuando haya otro que quiera, o sea, igual (*entrevistadora asevera “como usted” ... risas*), sí, a lo mejor este es el último año y posiblemente no sé.

BL: Muy bien, muchas felicidades (*trueno de mosquete*) (*inaudible*), representó muy bien y además aguantó muy bien (*trueno de mosquete*) los trancazos.

Ambos: Gracias.

Entrevista 2. Fragmento de la misa patria

Lugar: Ixtapan de la Sal, Estado de México

Fecha: 15 de septiembre de 2018

Duración: 01:25 minutos

Pbro. Eustolio González García (Párroco de Ixtapan de la Sal): Por eso en la concordia, en la paz, bendiga a nuestras autoridades, bendiga nuestro municipio. Oremos con fe por esta intensión. (*Pausa, murmullos*) (*Fraseado*) Señor, / tú que guías al universo con sabiduría y amor, / escucha las oraciones que te dirigimos por nuestra patria / a fin de que la prudencia / de sus gobernantes / y la honestidad de los ciudadanos / mantengan la concordia y la justicia, / y se alcancen el verdadero progreso y la paz, / por nuestro señor Jesucristo, tu hijo, / que vive y reina contigo en la unidad del espíritu santo / y es Dios / por los siglos de los siglos.

Feligreses: Amén.

Pbro. Eustolio: Sentados

Entrevista 3. Contingente de los apaches y coplas

Lugar: Tonatico, Estado de México

Fecha: 27 de septiembre de 2018

Duración: 03:25 minutos

(*Primeros 3 segundos inaudibles, música de fondo y truenos de mosquete*)

Entrevistado 1: (...) el de la virgen primero. Mire, relevantes a la virgen de aquí de Tonatico tenemos:

(Truenos de mosquete, todos cantan)

Ya llegamos saludando
a esa linda virgencita. (bis)
Te pedimos que nos cubras
con tu manto, madrecita. (bis)
Ya llegamos saludando
a esa linda virgencita. (bis)
Te pedimos que nos cubras
con tu manto, madrecita. (bis)
¡Uh!

O algo más relevante es:

Cuánta dicha hemos tenido
de ver aquella hermosura, (bis)
de ver a la virgen santa
en compañía del señor cura. (bis)
Cuánta dicha hemos tenido
de ver aquella hermosura, (bis)
de ver a la virgen santa
en compañía del señor cura. (bis)
¡Uh!”

(Al fondo se escucha el “son de los apaches”, gritos)

Está la otra, la que dice:

Vivan los héroes de la patria
de la Republica indiana (bis)
y mueran los españoles
que vinieron desde España (bis).

Vivan los héroes de la patria
de la Republica indiana (bis)
y mueran los españoles
que vinieron desde España (bis).
¡Uh!”

BL: Muchas gracias eh, muchas gracias. Cantan excelente. (*Inaudible*)

Entrevistada 2: ¿De dónde viene?

BL: Soy maestra de la Universidad, de la Autónoma del Estado de México y estoy haciendo una investigación de Doctorado (*inaudible*) ¿(...) participando?

Entrevistada 2: Yo es la primera vez que participo en apache porque siempre he salido de guarina y hoy quise salir de apache.

BL: ¿Y qué necesitó para (*trueno de mosquete*) ser, para entrar a la cuadrilla de los apaches?

Entrevistada 2: Pues nada más inscribirse con el señor, este, Manuel.

BL: ¿Y los cantos?

Entrevistada 2: Los cantos, él nos da una hojita y nosotros la pegamos al escudo, pero antes, este, ensayamos quince días antes para estar, este, prepararnos y hacer (*trueno*) nuestro vestuario. (*La entrevistadora asevera “saber qué hacer”*) De hecho como es primera vez yo me hice mi falda personalmente, a mi modo.

BL: Ajá. Siguiendo nada más el modelo y lo que debe llevar ¿no?

Entrevistada 2: Ajá, así es. Porque la (*trueno de mosquete*), lo que es la reina, ella nos da la playera, las calcetas y los huaraches pa’ venir todos exactamente igual (*Entrevistadora “muy bien, muy bien”*) y esto no lleva plumas, son puras plumitas, pero de papel. Lo que lleva plumas son los carcas, lo que llevamos atrás.

BL: Sí, lo de las flechas; que son de “mentis”.

Entrevistada 2: Ajá, se puede decir.

Entrevistadora: Voy a tomar una foto a las imágenes de su vestuario.

Entrevista 4. Mujer tropa costeños

Lugar: Tonicico, Estado de México.

Fecha: 27 de septiembre de 2018

Duración: 01:54 minutos

(Música de fondo)

BL: Sí. Soy maestra en la Universidad y estoy haciendo una investigación sobre el simulacro en Tonicico y en Ixtapan. ¿Cuál es su nombre, perdón?

Entrevistada: Mi nombre es *(inaudible)*.

BL: ¿Cuántos años tiene participando en la tropa de *(trueno de mosquete)* costeños?

Entrevistada: *(Inaudible)* años.

BL: Y ¿desde cuándo empezó a tronar mosquete?

Entrevistada: Desde que empecé el primer año empecé a tronar.

BL: ¿Fue de las primeras mujeres o la primera mujer?

Entrevistada: No, sí más o menos de las primeras.

BL: De las primeras. ¿Ha tenido algún accidente?

Entrevistada: No, gracias a Dios no.

BL: ¿Qué representa para usted tronar el mosquete?

Entrevistada: Pues que se siente una adrenalina muy fuerte y es muy divertido.

BL: ¿Es muy divertido! ¿Qué significa para usted el simulacro?

Entrevistada: Pues, que era la guerra de independencia de antes.

BL: ¿Para usted, como tonatiquense?

Entrevistada: Pues, son experiencias muy bonitas de los tonatiquenses. Son raíces ya de los antepasados.

BL: ¿Cuándo usted tiene el disfraz, el atuendo, hace simulacro o es más auténtica?

Entrevistada: Soy más auténtica a lo mejor. Porque se siente, ve el traje y dice “*ya mero se va a llegar*”; se siente una emoción *(trueno de mosquete)*.

BL: ¿Sabe lo que significa el por qué el color negro y los colores patrios?

Entrevistada: Pues se supone que es la muerte de Hidalgo.

BL: Ok, eso representa.

Entrevistada: Sí, la muerte de Hidalgo y pus (sic) la calavera, pus también la muerte, la Virgen de Guadalupe, ora sí que pues, es la representación de la fe que tenían en la Virgen de Guadalupe.

BL: Muy bien, ¿usted es mamá también?

Entrevistada: No, gracias a Dios no.

BL: ¿Ah bueno! *(risas)* en su familia igual la apoyan ¿no?

Entrevistada: ¡No, sí! De hecho, mis hermanos también me apoyan *(se empalman voces, inentendible)*

BL: Sus hermanos... Muy bien *(trueno de mosquete)*.

(voces empalmándose, inentendible)

Entrevistada: (...) de los antepasados. Le digo que todos salíamos, desde mis abuelitos.

BL: ¿O sea que desde niña ha estado vinculada al (*es interrumpida*)?

Entrevistada: Hemos estado, ora sí que (*ininteligible*) en esto del simulacro.

BL: Muy bien. ¿Le puedo tomar una foto?

Entrevista 5. Miembros de la tropa de españoles

Lugar: Tonicato, Estado de México.

Fecha: 27 de septiembre de 2018

Duración: 09:24 minutos

(*Truenos de mosquetes, música y tambores al fondo*)

BL: ¿Cuál es tu nombre, jefe de tropa?

Entrevistado 1 (jefe de tropa de los españoles niños): Mi nombre es Claudio Ríos.

BL: ¿Cuánto tiempo tienes participando?

Entrevistado 1: Tengo participando alrededor de quince años.

BL: ¿Y qué te valió ser jefe de tropa?

Entrevistado 1: Me valió ser jefe de tropa que comencé a desfilar con mi pequeña y desde ese momento yo comencé a llevarme a los niños de la tropa de los españoles.

BL: ¿Qué significa el simulacro para un tonatiquense?

Entrevistado 1: Híjole, me la pones difícil porque... fuera de la fiesta y lo que se hace es, este, inculcarles a las generaciones que vienen detrás de ti lo que es un pueblo, lo que son tus raíces que es de dónde vienes. No es el hecho de salirte y hacer la fiesta, que sí es una fiesta, claro que sí lo es, pero hay que saber por qué ¿por qué? es una celebración, es la fiesta de la consumación de la inde-

pendencia, México logró ser libre; de ahí en fuera quién quiera celebrarlo a su gusto es bienvenido, pero aquí en Tonicato es, no, es algo muy especial, no sabría, no tendría palabras yo para explicarlo porque ves a la gente, ves a los mayores que sacan a sus hijos y, dices: "*bueno, esto debe de seguir*".

BL: Claro. Cuando simulas ¿eres más auténtico o te ocultas más?

Entrevistado 1: No, no hay simulación ni hay un ocultamiento es lo que celebras, celebras una fiesta, celebras tus raíces. Aunque, aunque te disfraces de un personaje antagónico, en este caso yo, por ejemplo, los españoles, celebras lo que pasó hace doscientos y pico de años no era una fiesta, hoy lo es; entonces, es lo que celebras. No hay palabras para describirlo.

BL: ¿Qué hay de la celebración que también se realiza en Estados Unidos?

Entrevistado 1: Yo no he estado allá, pero por comentarios que he escuchado de la gente que viene de allá, sienten... es muy diferente porque están lejos de sus raíces y ellos, ellos llevan sus raíces a otra parte; entonces, ese es el orgullo, digamos, mexicano porque no solamente es lo que está en Estados Unidos sino, mexicanos hay en el mundo, tonatiquenses en Estados Unidos hay muchos y seguirán habiendo muchos descendientes porque ya no son directamente de Tonicato pero son descendientes y que vienen acá, entonces, poder publicar el sentimiento de allá, tendrías, tendríamos que preguntarle a alguien que viene, que no ha venido en diez, veinte, cinco o tres años. O sea, no, ellos te pueden dar una expresión diferente de lo que es esto, de lo que es tu fiesta, de lo que es... los tonatiquenses que radican allá tienen dos fechas para venir: la feria, es la segunda; y la principal es el 27 de septiembre.

BL: En febrero la fiesta ¿no? la feria.

Entrevistado 1: Ajá, la feria en febrero. Pero la principal es el 27.

BL: Gracias. Aquí veo más miembros de la tropa, me puede ayudar también con eso. ¿Quisiera saber si saben lo que significa su vestuario? ¿Qué representa?

Entrevistado 2: Bueno, nosotros representamos la opresión del pueblo de la Nueva España

porque realmente no era mexicano y...

BL: ¿Y cómo se definió que iba a ser así ese atuendo azul con las franjas amarilla y roja? ¿No saben? ¿Saben el origen?

(Al fondo suena el son de los apaches)

Entrevistado 2: Es realmente cada parte de lo que cada pueblo le agrega a la historia, realmente si somos, si somos francos, México no tiene fotos, imágenes de 1800, es más no, de 1521 que fue la conquista hasta 1821 que fue la consumación de la independencia porque la fotografía se inventó después, entonces, no hay imágenes que lo palpen realmente. Entonces, aquí en Tonicico lo adaptamos así para ser diferentes a los demás. No hacer una imagen que te dieron cuando, no sé, por ejemplo, la batalla del 5 de mayo, la del Castillo de Chapultepec, la invasión norteamericana. O sea, es muy diferentes, entonces, aquí en Tonicico le dimos una adecuación diferente al uniforme del Ejército Real Español que en ese entonces era el mejor del mundo. Históricamente el Ejército Español era el mejor del mundo hasta que llegó Napoleón Bonaparte, hasta entonces. Entonces nosotros adecuamos este vestuario para hacernos diferentes a las demás celebraciones... porque del indio mexicano, del mestizo, del criollo, del mulato... siempre se caracterizó por el traje de manta que, hasta la fecha gracias a Dios, sigue existiendo.

BL: Muy bien. Bueno, pues muchas gracias y ustedes ¿van a estar *(se corta el audio)*?

Entrevistado 3: Déjeme se lo busco.

BL: Como un americano.

Entrevistado 3: Él es, él es *(interviene la entrevistadora “¿tonatiquense?”)* hijo de padre inmigrantes, tonatiquense de corazón.

(Se corta nuevamente el audio)

Entrevistado 4: (...) se van a arrepentir, no se arrepienten ¿sí o no, compa?

BL: Eh?...

(Se corta nuevamente el audio)

Entrevistado 5: Roberto Guadarrama, Roberto Guadarrama Nelson Delgado y Fernando Garibay.

BL: Son tus hermanos.

Entrevistado 5: Mis hermanos.

BL: Y ellos ¿fallecieron aquí o allá en Estados Unidos?

Entrevistado 4: No, aquí, aquí. Aquí...

Entrevistado 6: Fue en un quince de septiembre.

Entrevistado 4: Sí, sí, dieciséis *(varias voces dicen: “dieciséis”)*, dieciséis de septiembre; pero, ellos son los que me abrieron las puertas de Tonicico, los que me aceptaron... Yo los llevo siempre en mi corazón.

BL: ¿Cuántos años tienes participando?

Entrevistado 4: Llevo siete, ocho años seguidos.

BL: Entonces ¿aunque tú estés allá vienes en esta fecha especialmente?

Entrevistado 5: Has venido desde que eras niño.

Entrevistado 4: Sí, siempre.

BL: O sea tú ¿haces un alto a tu trabajo, a lo que tengas allá en tu vida y vienes para acá?

Entrevistado 4: Siempre.

BL: Súper.

Entrevistado 4: Siempre.

BL: Muy bien.

Entrevistado 4: Y siempre llevo a los que quiero en mi corazón.

BL: Muy bien.

Entrevistado 4: Aquí los tengo.

BL: Muchas felicidades.

Entrevistado 4: Gracias.

BL: (*risas*) Estoy haciendo un estudio para la Universidad sobre el simulacro. ¿Cuál es tu nombre?

Entrevistada 7: Evelin Serrano.

BL: Evelin ¿eres residente en Estados Unidos?

Entrevistada 7: Sí.

BL: Y ¿vienes cada año aquí a celebrar el simulacro?

Entrevistada 7: No cada año, perotrato.

BL: Tratas de que coincida todo. ¿Qué significa el simulacro para ti?

Entrevistada 7: ¿Qué significa para mí? Pues yo creo, me imagino que las tradiciones. Las tradiciones y... yo siento que esto significa todo, no solo para mí que vivo en Waukegan, pero para todos los que viven aquí.

BL: ¿Estuviste en la celebración que se realizó el pasado quince, dieciséis allá en Waukegan?

Entrevistada 7: Sí, sí estuve.

BL: Y ¿también lo presencias?

Entrevistada 7: Sí, fui. Pero, en verdad, no es nada comparado como aquí. Es similar el sentimiento que se siente, pero no es nada comparado como el que se siente aquí.

BL: ¿Sabes desde cuándo se realiza el simulacro?

Entrevistada 7: La verdad no.

BL: Cuando simulas ¿eres más auténtica u ocultas algo?

Entrevistada 7: No, claro que soy más auténtica.

BL: ¿En qué radica esa autenticidad?

Entrevistada 7: Yo siento que, desde el momento que alguien me pregunta “¿qué eres tú?”, mi primera respuesta es “¡mexicana!”; el americano no me cruza ni por la mente.

BL: ¿Qué opinas de la participación de los más jóvenes o de las pequeñas generaciones, las generaciones más jóvenes en esta actividad?

Entrevistada 7: Yo creo que eso no tiene palabras porque desde chiquitos se empiezan las tradiciones y cómo no seguirlas cuando desde chiquito te empiezan a poner en esas posiciones donde empiezas a crecer eso entonces cuando eres grande ¿qué más sientes? Más que eso.

BL: Si un americano te pregunta ¿qué es el simulacro? ¿es una fiesta? ¿es una tradición? O ¿es qué?

Entrevistada 7: Para mí son las dos cosas, pero mayormente es una tradición. Es una tradición que se convierte en una fiesta, no solo para los que están aquí, pero los que vivimos lejos también.

BL: Muchas gracias y felicidades por su fiesta.

Entrevista 6. Tropa de guarines

Lugar: Tonatico, Estado de México.

Fecha: 27 de septiembre de 2018

Duración: 03:09 minutos

(*Ruido, murmullo festivo y tambores al fondo*)

BL: ¡Hola! ¿Cuál es tu nombre?

Entrevistado 1: Alexis.

BL: ¿Y tú?

Entrevistado 2: Kevin.

Entrevistado 3: Bryan

BL: ¿Desde cuándo participan en esta tropa?

Entrevistado 1: Desde los ocho años.

Entrevistado 2: Siete.

Entrevistado 3: Eh, desde los 4 años.

BL: ¿Son de aquí de Tonicato?

Entrevistado 1: Eh, sí.

BL: ¿Radican aquí?

Todos: Sí.

BL: ¿Qué significa el simulacro para ustedes?

Entrevistado 2: Eh ¿mande?

BL: ¿Qué significa el simulacro para ustedes?

(Se escucha el son de los apaches en sonido, interpretado por Los Nobles)

Entrevistado 1: Pues... Más que nada es como recordar lo que ya paso ¿no?

BL: ¿Para ti?

Entrevistado 3: Pues para mí una gran y bonita experiencia, ya que esto fue celebrado.

Entrevistado 2: Una pequeña recopilación de lo pasado, sucedido anteriormente.

BL: Y para ustedes ¿qué es el simulacro desde que lo vivieron de niños?

Entrevistado 2: Pues...

BL: ¿Es una fiesta? ¿es un espacio de convivencia? ¿qué es?

Entrevistado 3: Pues igual puede ser las dos, puede ser como convivencia y una fiesta.

Entrevistado 2: Reunir a toda la comunidad.

Entrevistado 1: Pues, también para mí es más como una fiesta porque es cuando las personas salen a festejar el día.

Entrevistado 2: Una fiesta porque ya que todos compartimos de esta bonita fiesta.

BL: ¿Simular quiere decir ocultar o quiere decir ser más auténtico?

(Sonido del silbato del vendedor de globos)

Entrevistado 1: Eh, ser más auténtico para mí.

Entrevistado 2: Ser más auténtico (*trueno de mosquete*).

Entrevistado 3: Ser más auténtico.

BL: ¿Auténtico en qué?

Entrevistado 3: En ah...

BL: ¿En ser tonatiquense?

Entrevistado 3: En ser, ajá, en ser tonatiquense.

BL: ¿Tú crees que ser tonatiquense se identifica con el simulacro?

Entrevistado 1: Eh, pues sí, porque es de la parte de tradiciones que ya hemos pasado.

Entrevistado 2: Eh, son las tradiciones que todos vivimos en una (*trueno*) fiesta o en algo, se puede decir, familiar, de todos.

BL: ¿Ustedes saben cuándo se originó el simulacro aquí en Tonicato?

Entrevistado 3: No, yo no.

Entrevistado 1: Eh (*risa nerviosa*) yo tampoco.

Entrevistado 2: Creo que, bueno, lo que me dijeron en mil ochocientos noventa y algo.

BL: Sí, mil ochocientos cincuenta y siete, más o menos se tiene la fecha.

Entrevistado 2: Sí.

BL: Bueno, y ustedes que son así como que los más jovencitos que participan en ella ¿qué creen que represente para los jóvenes participar en el contingente?

Entrevistado 1: Pues, más que nada es participar bien porque es que hay unos que lo toman a juego y pues hacen todo mal y no, no están haciendo realmente las tradiciones no las están cumpliendo.

BL: ¿Tú sabes qué quiere decir el vestuario? ¿qué significa?

Entrevistado 2: Pues la representación a (*ininteligible*) como (*trueno de mosquete*) nosotros venimos de guarines de (*trueno*) por ejemplo, los costeros, las guerras representan lo que se vivió antes y todo (*trueno*) eso.

BL: ¿El guarín qué representa?

Entrevistado 3: Pues hubo, desde hace mucho tiempo, me han contado que, el guarín representa de los antepasados que los que trabajaban en, ahí, en las, no sé, en las yuntas y demás.

BL: Muy bien, muchas gracias.

Entrevistados: Sí.

Entrevista 7. Encargado del contingente de los apaches

Lugar: Tonatico, Estado de México.

Fecha: 27 de septiembre de 2019

Duración: 04:37 minutos

(*Ruido, murmullo festivo, son de los apaches de fondo*)

Entrevistado: Bien específicamente tengo veintinueve años participando con el día de hoy, gracias a Dios mediante que me dio la oportunidad de estar presente.

BL: De estar otro año más.

Entrevistado: Sí, por estar otra vez aquí, mi oportunidad de ser encargado.

BL: Ah, es encargado de la...

Entrevistado: Yo soy encargado del contingente de los apaches, tengo veintinueve participando de participante, y tengo catorce de encargado de tropa.

BL: Muy bien. Bien, ¿es su única tropa de apaches?

Entrevistado: La única donde yo he participado. Me gusta porque nosotros, nuestra vestimenta, muchos dicen falda, no es falda, es nagüilla; nombre indígena, nagüilla. La nagüilla consta de alfilerillos, los pequeños rombos de lámina son alfilerillos, esos alfilerillos los hacemos sonar en cada uno de nuestros bailes que tenemos.

BL: ¿Qué representa el que sea de lámina?

Entrevistado: Eh, lámina. Representa el sonido del contingente de los apaches.

BL: Muy bien.

Entrevistado: Sí, efectivamente. Entonces, nosotros antes participábamos poquitos, ahorita ya vamos aumentando un poquito, incrementando.

BL: ¿Cuántos elementos integra la tropa?

Entrevistado: Ahorita, más o menos, un aproximado de ochenta y cinco a noventa.

BL: ¿Con adultos y con niños?

Entrevistado: Adultos, niños, completos, sí.

BL: Sí, veo que hay de todo.

Entrevistado: Sí, ya ve que los niños son los del mañana.

BL: ¿(*Inentendible*) qué significa el simulacro?

Entrevistado: Aquí eh, aquí hacemos la consumación de la guerra independencia. Porque si usted, el dieciséis de septiembre es, es este, (*interviene la entrevistadora “el inicio”*) el inicio de la independencia de México. Nosotros aquí en Tonicaco hacemos parte (*trueno*), la consumación de la guerra de independencia. Primero, nuestro tradicional desfile, bailes, cantos, nosotros, en el contingente de nosotros apaches, bailes, cantos, este, y ahorita a partir de las tres (*trueno*) y media de la tarde viene la batalla (*trueno*) contra los españoles, contra el Ejército Español. El Ejército Español fue el que quiso tomar la plaza, sí, como anteriormente. Se simula un simulacro.

BL: Sí. Y cuando usted está en el simulacro ¿es más auténtico o simula?

Entrevistado: Es, es, es una simulación porque nosotros aparte de esto, llevamos un arco. El arco, son con flechas, supuestamente esto simula las flechas (*muestra el carcaj*), saca las flechas y el arco y ¡saz! Pero no utilizamos el arco por temor a salir alguien lesionado, por eso se simula, es simulacro. Sí, este...

BL: Nada más simulados, ajá (*trueno*). Y para un tonatiquense ¿qué (*relinchido de caballo*) representa el simulacro?

Entrevistado: Para un tonatiquense representa el simulacro, es darles... darles gloria a los héroes que nos dieron patria. O sea, simular los héroes por decir Vicente Guerrero, Agustín Melgar, pues todos los Insurgentes, los caudillos, Miguel Hidalgo y Costilla, Josefa Ortiz de Domínguez; todos ellos que fueron partícipes en algún momento dado en la, en la iniciación de la guerra de independencia.

BL: Hay datos muy antiguos de que en Tonicaco se empezó a celebrar el simulacro desde mil ochocientos cincuenta y siete. ¿Cómo ve usted, que es dirigente también de esta tropa, si ha aumentado o si ha habido menos participación de la gente?

Entrevistado: Ha habido aumento, gracias a Dios ha habido aumento en cada contingente. Ahorita el contingente más nutrido es el de los guarines, anteriormente llamados huasoles, (*trueno*) este huasoles, indígenas. Así les nombraban, mestizos, indios porque se vestían de blanco y se tiznaban de negro para ser confundidos en la oscuridad y poder atacar al ejército español.

BL: Muy bien, muy bien. ¿Y qué me puede contar sobre la presencia del simulacro, también, en esa ciudad de Estados Unidos?

Entrevistado: Ahí, ahí en efecto, este, en Estados Unidos, para ser exactos, Waukegan, poblado de Chicago Illinois. Ahí lo hacen simulando igual, representando a nuestro México querido.

BL: Pero ¿el dieciséis o el veintisiete también?

Entrevistado: Ahí lo hacen el dieciséis...

BL: Allá el dieciséis.

Entrevistado: El inicio de la const... el inicio de la guerra de independencia. Sí, ahí lo hacen el inicio de la guerra de independencia. Aquí se hace la (*trueno*) consumación de la independencia.

BL: Muy bien. Bueno, este, yo lo dejo aquí voy a seguir todavía entrevistando a otros.

